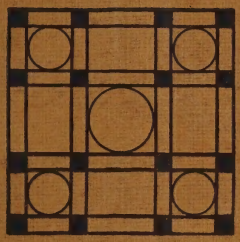
anxa
86-B
15963

Dr·Ing·Eugen Ehmann

DER MODERNE BAUSTIL



Verlag von Julius Hoffmann Stuttgart

SdH

WHYD85T
LNORAM
#42 50
ARCHITEKT HANS LAXNE
BERLIN-CHARLOTTENBURG
AN DER FLIESSWIESE 48 - RUF 99 05

Der moderne Baustil

DER MODERNE BAUSTIL

Ein Beitrag zur Klarstellung des
Wesens der neuen Architekturen
im Anfang des 20. Jahrhunderts
in Deutschland

von

Dr. ing. EUGEN EHMANN

Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart
1919

Meiner lieben Frau zu eigen

Inhaltsübersicht

Seite

Grundlegende Einleitung 9

Die Stilprinzipien und die moderne Architektur 16

I. Das Stilprinzip der modernen Raumformen 24

A. Einräume 27

1. Zentralräume 29

2. Langräume 39

3. Kombinationen 41

B. Raumhaufen 43

1. Das Verkehrsnetz 43

2. Formstrenge Anordnung 46

3. Malerische und zweckmäßige Anordnung 49

II. Die modernen Körperformen 56

1. Wandgliederung 56

Die Proportionierung des Trägers im Verhältnis zur Last 61

2. Dächer 63

3. Deckenausbildung 64

Allgemeine Stilprinzipien, Analogien 67

III. Die Baugesinnung und die moderne Architektur 72

1. Die herrschende Gesellschaftsklasse und ihre positive Baugesinnung 74

2. Ihre negative Gesinnung, Mangel an Religiosität, die geschäftliche Baugesinnung, der disharmonische moderne Mensch 77

3. Das Volkstümliche und Nationale als Ersatz für das fehlende Ideal 82

4. Die Forderung einer zeitgemäßen harmonischen Kultur 86

Schlußergebnis 91

Grundlegende Einleitung

Unter Baustil versteht man die besondere Art der künstlerischen Formgebung, die an der Gesamtheit der Bauwerke als etwas Gemeinsames, als etwas Uniformes vorhanden ist. Die Allgemeingültigkeit, das fast Gesetzmäßige des Baustils eines Zeitalters geht soweit, daß seine besondere Art der Formgebung sich in analoger Weise den gesamten Erzeugnissen der bildenden Künste mitteilt. Ja sogar darüber hinaus sind an der gesamten ästhetischen Kultur einer Epoche analoge Stilerscheinungen zu beobachten. Der Stil ist der Ausdruck des Zeitempfindens. Der Baustil ist nur ein Teil des Zeitstils. Er ist das allgemeingültige architektonische Formprinzip, die konventionelle Formensprache, in der die besondere Stimmung, die eigenartige Kultur eines Zeitalters symbolischen Ausdruck findet. Baustil bedeutet diejenige prinzipielle Formgebung, durch die die hohe Kunst ein menschliches Bedürfnis, ein menschlich Bedeutungsvolles in der Grundstimmung der herrschenden Kultur gestaltet.

Wenn ich von Baustil spreche, so verstehe ich darunter die allgemeine Formensprache, die durch jene besondere Zeitstimmung, durch den Zeitwillen geschaffen wird und nicht etwa den Stil eines einzelnen Meisters, seine persönliche künstlerische Eigenart, die ihn von der individuellen Auffassung anderer zeitgenössischer Meister unterscheidet. Ich meine auch nicht den Kunstwert, nicht die künstlerischen Ideen, von denen der Architekt beim Entwerfen sich leiten läßt. Das göttliche Feuer, das lebendige geistig Absolute, das der Künstler seiner Eingebung folgend seinem Werke einflößt, kann nicht begrifflich formuliert werden. Das Künstlerische kann nur als ein schlechthin Gegebenes empfangen und empfunden werden. „Daß, im Gegensatz zu anderen zielbewußten Handlungen, die Kunst ein Spiel ist, kommt daher, daß der biologische Wert und der teleologische Zweck im Empfindungsleben weder synthetisch wahrnehmbar noch bewußt verfolgt wird, weil

die Kunst eben von keinerlei analytischen Denkvorgängen bestimmt wird, sondern daß dieser Wert einfach Resultat nicht Prinzip ist“[1]). Wie das Kunstwerk nur durch die Individualität der empfänglichen, gottbegnadeten, schöpferischen Persönlichkeit geschaffen werden kann, so kann sein Kunstwert nur von dem künstlerisch Gestimmten erlebt werden, als eine höchst veränderliche, unergründliche Größe. Der Kunstwert liegt zwischen Null und Unendlich; er ist ebenso unberechenbar wie das Temperament, die Willensrichtung, die Begabung, der Geschmack subjektiv verschieden sind.

Der Stil dagegen ist die Folgerung aus einem klaren Prinzip, die entwicklungsfähige Sprache, das Instrument, dessen sich der Schaffende bedient oder das er sich selbst schafft, um seine traumhafte künstlerische Idee auszudrücken, um sie sich selbst zu klären und formal zu gestalten und sie einer Allgemeinheit mitzuteilen. Wie anders könnte der Künstler sich verständlich machen, ohne ein Instrument, eine allgemein verständliche Sprache zu beherrschen? Welche Verwirrung, wenn jeder eine andere Sprache reden würde. Der Stilegoismus kann in seinem Wahn nur Augenblickswerte, Sensationen hervorbringen, die ein kritikloses Publikum heute mit Lorbeeren bekränzt, um sie morgen zu verlachen und einem neuen Einfall zu huldigen. Die Folge solcher Einzelbestrebungen ist ein buntes Durcheinander, Stillosigkeit, Chaos. Während das Künstlerische nur individuell gewertet wird, ist der Stilwert objektiv faßbar. Die allgemeinen und besonderen Ordnungen und Regeln einer Kunstsprache, das gesetzmäßig sich Wiederholende, das Prinzipielle des Stils läßt sich analytisch erdenken, begrifflich ordnen und formulieren, überliefern.

Die Tradition, die überlieferte Kunstsprache bildet die festere Grundlage, sie allein gibt dem flüssigen, unbändigen Strom neuen künstlerischen Gestaltens Maß und Form. Die sorgsamste Pflege der Tradition, die allgemeine Wertschätzung ihrer heiligen Gesetze ist für das Gedeihen höchster, dauernder Kunstwerte von entscheidender Bedeutung. Der Kampf gegen ihre durch die Dauer der Jahrtausende bewährten Grundgesetze wird ein un-

[1]) Eduard v. Hartmann, Philosophie des Unbewußten.

gleicher sein. Das Streben nach völliger Originalität der Architekturformen ist ein Unding. Der schaffende Architekt kann sich, auch wenn er wollte, den historischen Traditionen und ihren tief und allgemein begründeten Systemen nicht entziehen. Durch Erziehung und Studium, durch die Sprache seiner Umgebung kommt er überall in innige Fühlung mit ihr. Durch die Richtung seines Denkens öffnet er sich den Gedanken und Problemstellungen der Vergangenheit und nimmt den aufgespeicherten Reichtum an ästhetischer Kultur unbewußt in sich auf. Die Neuschöpfung ist niemals ein von vorne Anfangen, sondern eine Weiterentwicklung. Die Neuschöpfung ist eine Umformung der traditionellen Form durch die schöpferische Begeisterung des Künstlers, der ein neues Bedürfnis auszudrücken sucht, der seinem neuen Ideale nachstrebt. Bei der Auswahl der überlieferten Formenkreise wird die Wahlverwandtschaft, ihre Anpassungsfähigkeit an das neue Formgefühl, das dem neuen Bedürfnis entspricht, entscheidend sein. So bedeutet die Renaissance eine Abstoßung der Gotik und eine Wiedereroberung, aber zugleich eine Umwandlung der Antike. Nur den Besten, den führenden Künstlern ist es gegeben auf Grund ihrer intuitiven Beherrschung der Gesetze der Tradition neue Forderungen, neue Gesetze des Stiles aufzustellen. Die Besten allein stehen dafür ein, ihre neuen Forderungen durch Taten, welche Durchschlagskraft haben, zu bewähren, durch epochemachende Werke von dauerndem Werte. Neue Stilforderungen müssen aber immer auf breitester Basis begründet sein, und sie wirken sich nur in längeren Zeiträumen aus. Ein plötzliches und rasches Aufschießen neuer, noch nie dagewesener Stilforderungen und höchst origineller Architekturformen wird ein sicheres Zeichen dafür sein, daß sie kurzlebige Einfälle sind, die ebenso rasch verwelken wie sie erblühten. (Jugendstil, Purismus.) — Ars longa est. —

Wenn die Auflehnung gegen die Tradition nur Seiltänzerkünste, modische Wandelbarkeit und keine stilbildenden Kunstwerke bringen kann, so bringt das allzueifrige Nachbeten der traditionellen Formen den Tod allem künstlerischen, allem neuen schöpferischen Leben. (Historismus des 19. Jahrhunderts.) Durch die Nachahmung fertiger, vollkommener Stilorganismen wird das

eigene künstlerische Streben nach höchster formaler Vollkommenheit nicht befruchtet. Der Form entflieht der Sinn, der lebendige Geist. Man muß das neue Bedürfnis, die neue Grundstimmung sehr grob auffassen, um sie in den Formen der alten starren Stilordnungen ausdrücken zu können. Jedem neuen Bedürfnis, jedem neuen Empfinden gegenüber versagt die Tradition.

Bis auf unsere Zeit wirkt der Historismus, die übertriebene historische Pietät hemmend ein auf ein freies und frohes Gedeihen künstlerisch selbständiger Art. (Barockes Justizgebäude München, 1897, gotischer Erweiterungsbau daneben, 1903; gotisches Rathaus Stuttgart, 1905; klassizistisches Kurhaus Wiesbaden, 1906; u. a. m.) Dem Dilettanten wird das vollkommenste Vorbild nicht dazu verhelfen ein neues Kunstwerk hervorzubringen. Er hält es für unübertrefflich und wird so weder die überragende Größe des Vorbildes erreichen, noch darüber hinaus ein selbständiges Neues hervorbringen. Nur der Hand des genialen, führenden Künstlers, der an den Werken der Tradition seine eigene Leistung mißt, kann Wertvollstes gelingen, weil er empfindet, daß er der Form neues Leben, neuen Sinn einflößen kann, und weil er durch seine Beherrschung der Kunstsprache den neuen Sinn in neuen Worten zu sagen versteht.

Aus den vorhandenen Werken der Baukunst eines Zeitalters kann seine Stilsprache, können die fast gesetzmäßig sich wiederholenden stilistischen Eigenschaften nach objektiven Begriffen geordnet werden. Die Stilkritik kann weit ins Allgemeine getrieben werden, so dass die Mannigfaltigkeit der Formen als die konsequenten Folgerungen aus obersten Stilprinzipien erscheinen. Durch den Vergleich der Ergebnisse solcher Untersuchungen bei verschiedenen Epochen ergeben sich teils Analogien, teils besondere gegensätzliche Eigenschaften, polare Gegensätze der obersten Prinzipien der Baustile. In den charakteristischen Bezeichnungen der Stilarten kommen diese Besonderheiten und Gegensätze zu beredtem Ausdruck. Gotik — Renaissance — Barock. Es soll hier der Versuch gemacht werden, bei den modernen Bauten stilistische Eigenschaften aufzusuchen, um je nach der besonderen Art dieser Eigenschaften dem Wesen der neuen Architektur, dem

neuen Baustil auf die Spur zu kommen. Inwieweit es möglich sein wird, die neue Stilsprache auf den Begriff zu bringen und das Gemeinsame und Trennende eines modernen Baustils mit den historischen Stilen aufzudecken, wird von dem Grade seiner Entwicklung, dem Grade seiner Reife abhängen. Bei dem Chaos der fast willkürlichen und zufälligen Erscheinungen der modernen Architekturen wird nicht erwartet werden dürfen, daß all diese widersprechenden Aeußerungen als die notwendigen Folgerungen aus einem klaren Prinzip sich darstellen lassen, das sich gegen die historischen Stilprinzipien eindeutig abheben würde. Keinesfalls darf erwartet werden, daß das Welträtsel gelöst, und das schimmernde Chaos der modernen Architekturäußerungen, als einer Welt voller Widersprüche, auf knappe Formeln von allgemeiner Anwendbarkeit und unfehlbarer Gültigkeit gebracht werden kann.

„Man soll diese Nötigung Begriffe, Gattungen, Gesetze, Zwecke zu bilden nicht so verstehen, als ob wir damit die wahre Welt zu fixieren imstande wären, sondern als Nötigung uns eine Welt zurecht zu machen, bei der unsere Existenz ermöglicht wird.“ (Friedrich Nietzsche.) Auch für die moderne Architektur ist es eine Existenzfrage, sich Stilregeln, Stilprinzipien, sich eine gültige Kunstsprache zurecht zu machen, da sie sich sonst in den bodenlosen Abgrund zufälliger Erscheinungen verliert. Viele Stile oder Stillosigkeit ist für die Architektur gleichbedeutend mit „nicht sein“. Aber das bunte Durcheinander, das jugendliche Gären soll uns nicht abhalten, die besten Hoffnungen für das Werden eines neuen, bedeutenden Baustils in naher Zukunft zu hegen. „Muß doch Chaos sein, damit ein Stern geboren werde.“ (Friedrich Nietzsche.)

So möge sich die Mühe lohnen, auch wenn es im besten Falle möglich wäre nur einen Beitrag zur Klärung der modernen Stilfrage zu erbringen, durch die Festlegung einiger gemeinsamer Grundlinien und Prinzipien, nach denen die Werke der führenden Architekten orientiert zu sein scheinen. In den Werken der Besten allein kann nach den Merkmalen eines neuen Stiles gesucht werden, nach dem festeren Kern, um den sich das nebel-

hafte Chaos dreht. Nur sie sind von der allgemeinen Kunstverwilderung verschont geblieben. Sie allein haben die Fähigkeiten bewahrt und entwickelt als Sprachrohr des wahren Zeitwillens, des Zeitgeistes zu dienen. Sie allein haben weitreichende Fühler und aufgeschlossenen Sinn, um die besondere Stimmung unseres Zeitalters in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen. Im Grunde hat sich wohl zu allen Zeiten auf den Schultern weniger führender Persönlichkeiten das allumfassende Dach des Stilgebäudes aufgebaut. Immer haben nur wenige das ausgesprochen und zu gültigem, lebendigem formalen Ausdruck gebracht, was „man sein wollte". Die breite Masse der Werkmeister und Kunsthandwerker und der weiterhin an der Baukunst interessierten Kreise bildet überall das willenlose Werkzeug, das dem stetigen Vorwärtsschreiten der künstlerischen und geistigen Führer mehr oder weniger selbständig folgt und wohl selten weiß, warum man es gerade „so" und nicht anders macht. Dem stetigen Fluß der Quelle künstlerischer Führung und Anregung zufolge ist, zu Zeiten stetiger Entwicklung, das Kunsthandwerk zu einem ebenso stetig wie mächtig fließenden Strome traditionellen Gestaltens angewachsen, in dem viele selbständige Kräfte echten künstlerischen Schaffens Raum fanden. Aber durch das Versiegen der Quelle mit dem Verblühen des Barockstils kam dieser Strom handwerklichen und selbständigen Könnens und Strebens langsam zum Stillstand. Und heute ist bei der großen Masse der baulichen Leistungen durch den fast völligen Mangel an künstlerischer Führung, an traditioneller Schulung und künstlerischem Takt, die Ausdrucksfähigkeit für feinstoffliche Strebungen auf ein Minimum herabgesunken. Die Durchschnittsleistung ist heute deshalb weniger als je geeignet, irgend eine Handhabe zu bieten für besondere stilistische Merkmale.

Der erstarrte Strom bauhandwerklichen Könnens und kunstgewerblichen Wollens ohne zielbewußte künstlerische Führung, ohne die lebendige Fühlung mit einem führenden Stilprinzip geht in gärenden Zersetzungsprozeß über. Es entwickeln sich ebenso sonderbare wie unfruchtbare Blüten von Geschmacksverirrungen, modischen Stilanwandlungen und Stileinfällen. Es scheint uns

heute fast als ein Ding der Unmöglichkeit, jenes harmonische Gesamtbild künstlerischen, werktätigen Gestaltens wieder zu erzeugen, das uns an den Werken der historischen Stile zu höchster Bewunderung zwingt. — Wenn es auch nicht möglich sein mag, in der Frage nach dem neuen Baustil eine bündige Lösung und rasche Verwirklichung zu finden, so mag doch die folgende Abhandlung als ein Beitrag angesehen werden zur Auffindung desjenigen Weges, der aus der wüsten Verworrenheit einer chronischen Stillosigkeit zur Wiedergeburt echter künstlerischer und architektonischer Kultur führt.

Die Stilprinzipien und die moderne Architektur

Um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts hatte man da und dort versucht, im Kampfe gegen die Tradition, durch das Streben nach völliger Originalität der Bauformen einen neuen Stil durchzusetzen. Die originellen Einfälle des Jugendstils erwiesen sich aber als höchst vergängliche Blüten von gesteigerten Künstlerphantasien. Diese mehr oder weniger äußerlichen dekorativen Eigenwilligkeiten hatten bei einem relativen Maximum an Form ein Minimum an Inhalt, an sinnvollem Gehalt. Ohne tiefer und allgemeiner begründeten realen Gehalt waren sie als individuell beschränkte artistische Spielereien nicht in der Lage, ein dauerhaftes, umfassendes Stilprinzip zu entwickeln.

Man suchte nach tiefer begründeten Stilprinzipien. In dem obersten Grundsatz der höchsten Gebrauchszweckmäßigkeit glaubte man das leitende Stilprinzip des Baustils des „neuen Zeitalters" gefunden zu haben. Man erblickte darin den wahren Ausdruck unseres realistischen Zeitalters der Maschine, der Technik. Die Technik sucht durch eine möglichst knappe Form ein Maximum an Inhalt zu erreichen. (Dünner Draht — elektrische Hochspannung.) Was praktisch ist, ist auch schön, wurde zur Rechtfertigung und Begründung der oft äußerst kahlen und nüchternen Erzeugnisse des einseitig zweckmäßigen Bauens angeführt. Als Folgerung aus dem Prinzip der Gebrauchszweckmäßigkeit erschien die Forderung der Materialzweckmäßigkeit. Man glaubte in der technisch richtigen und materialgerechten Behandlung und Konstruktion der Baustoffe eine weitere Richtlinie für den neuen Baustil entdeckt zu haben. Otto Wagner stellte den Satz auf: „Der Architekt hat immer aus der Konstruktion die Kunstform zu entwickeln" und meinte: „Immer ist es ein konstruktiver Grund, der die Formen beeinflusst, und es kann daher mit Sicherheit gefolgert werden, dass neue Kon-

struktionen auch neue Formen gebären müssen“ [1]). Dieser Kunstmaterialismus drang in weite Kreise, und man glaubte, „dass die moderne technische Konstruktion unversehens eine künstlerische Herrschaft gewonnen habe und die Statthalterin der Königin der Künste, der Architektur geworden sei“ [2]).

Wenn man aber bedenkt, daß das, was man unter dem Baustil einer Epoche versteht, den verschiedensten Materialien und Techniken gemeinsam ist, so wird man erkennen, daß die besondere Art der künstlerischen, der stilistischen Formgebung nicht aus einer neuen Konstruktion oder einer materialgerechten Formbehandlung gefolgert werden kann. Wenn auch dieser extreme architektonische Realismus und Verismus reinigend und gesundend einwirkte auf die Schädigungen der knechtischen Stilnachahmung des 19. Jahrhunderts, so konnten doch seine zweckmäßigen Konstruktionen, seine starren Skelette, seine übertriebenen hygienischen Maßnahmen dem tief wurzelnden Kunstbedürfnis, der Freude des Menschen an der vollen lebensfrohen Form nicht lange genügen. Heinrich Wölfflin betont gegenüber diesen „neueren Bestrebungen, daß die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist [3]).“ In seinem Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre bezeichnet Gottfried Semper das Gesamtresultat eines Kunstwerks als „eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agenzien oder Kräften, welche die variablen Koeffizienten ihrer Verkörperung sind [Y = F (x, y, z, usw.)].“ Material und Technik sind durch den Koeffizienten (x) dargestellt, der die Funktion, d. h. den Gebäudetypus nur zu modifizieren imstande ist [4]). Stilmerkmale, die allen Typen und Materialien gemeinsam sind, können demnach nur an dem Gesamtresultat (Y) vorhanden sein.

Gegen Wagners Satz, „der Architekt hat immer aus der Konstruktion die Kunstform zu entwickeln,“ bemerkt Richard Streiter

---

[1]) Otto Wagner, Moderne Architektur, 1896, S. 57 u. 58.

[2]) Joseph August Lux, Ingenieurästhetik, 1910, S. 8.

[3]) Renaissance und Barock, 1888, S. 64.

[4]) Gottfried Semper, Kleine Schriften, 1884, S. 267.

in seinen „Architektonischen Zeitfragen“ sehr treffend: „Die Konstruktion kann man wohl als die Urzelle des Bauens, nicht aber des künstlerischen Bauens, bezeichnen. Auch die Werke des Bau- und Maschineningenieurs gehen auf die Konstruktion als die Urzelle zurück; aber sie gelten im allgemeinen nicht als tektonische Kunstwerke, weil sie jener Symbolik der Konstruktion entbehren. Ihre Formen im ganzen und in den einzelnen Teilen stellen sich nicht dar als der unmittelbare, fühlbare Ausdruck einer von uns miterlebbaren, uns sympathischen körperlichen Verhaltungsweise“ [1]). Erst wenn die Glieder einer baulichen, einer technischen Konstruktion analog den Proportionen, der Statik und Dynamik unseres eigenen Körpers gebildet sind, wenn sie als Symbole einer von uns mit Befriedigung miterlebbaren Daseinsweise erscheinen, gewinnen sie für uns ästhetisches Interesse. Der Mensch selbst ist das Maß aller Dinge und besonders der künstlerischen Dinge, denn diese sind die Produkte rein menschlicher Schöpfung.

Wenn den Kunstmaterialisten die Anwendung ihrer Forderungen auf die neuen Baumaterialien und Konstruktionen, Eisen und Eisenbeton, besonders vielversprechend für die Gewinnung eines neuen Baustils sein mussten, so zeigt sich doch gerade überall da, wo Eisenkonstruktionen offen liegen, ihre Sprödigkeit gegen eine künstlerische Gestaltung. „Die Möglichkeit, eine Eisenkonstruktion durch struktur-symbolische Formung zu einem nicht mehr abstrakt starren, sondern konkret lebendigen statischen Organismus auszubilden, dessen Glieder durch den Ausdruck ihrer Körperlichkeit uns ihr Zusammenwirken zu einem Zustand glücklichen Gleichgewichts unmittelbar fühlen lassen, diese einzige Möglichkeit tektonischer Idealisierung der Werkform ist durch die Natur des Materials und die Art seiner Zusammenfügung ausgeschlossen. Die fleischlose Dünnheit und steife Trockenheit der Konstruktionsteile, die statische Gebundenheit der Anordnung, die äußere Gleichartigkeit der Glieder, welche die Verschiedenheit ihrer Leistung, (Widerstand gegen Zug und Druck) im all-

[1]) Richard Streiter, Architektonische Zeitfragen, 1898, S. 85.

gemeinen nicht erkennen lassen, die verwirrende Menge fast körperloser Linien, die nur dem technisch geschulten Verstand, nicht aber dem einfachen Gefühl faßbar werden: All das läßt uns die Eisenkonstrukutionen gleichgültig erscheinen“ [1]).

Andererseits wird nicht gesagt werden dürfen, daß die Eisen- und Eisenbetonkonstruktionen keinen Einfluß auf unsere Architektur ausgeübt haben. Aber nicht etwa dadurch, daß sie durch ein sichtbares Hervortreten ihrer Konstruktionsformen eine neue Formensprache gebracht haben oder noch bringen könnten, sondern nur dadurch, daß sie die Raumbildungsmöglichkeiten erheblich erweiterten und erleichterten und indirekt das statische Gefühl beeinträchtigten. Dadurch wurden die Proportionen in den neuen architektonischen Gliederungen modifiziert.

Mit der Forderung der Material- und Gebrauchszweckmäßigkeit, die zwar in dem Streben unserer Zeit begründet sein mag, ist also kein Stilprinzip gewonnen für eine moderne Kunst, wenn der architektonische Realismus auch die natürliche Grundlage dafür sein mag. Erst bei einer künstlerischen idealen Gestaltung der Bauaufgaben über die realistische zweckliche Beschränkung hinaus wird im modernen Bauen die Möglichkeit entstehen, neue Stilprinzipien herauszubilden.

Dieser kunstarme Realismus ist aber nicht zu überwinden durch einen in dekorativem, hohlem Pathos sich breit machenden Pomp. Durch einen protzenhaften Reichtum an kunstgewerblichen Stuck-, Farb- und Metallornament-Phantasien und Symphonien, durch Verwendung von nur kostbarsten Baustoffen, edlen Hölzern, Marmor, Bronzen, Edelmetallen. Besonders dann ist die entfaltete Pracht und feierliche Monumentalität barbarisch, wenn es sich um die Ausstattung einer Bier-, Café- oder Weinwirtschaft handelt (Reingold — Berlin) oder um ein Warenhaus, wo billigste Dutzendwaren und Kleinkram verkauft werden. So grenzt es an Geschmacklosigkeit, wenn in blindem Uebereifer ein bürgerliches Wohnhaus zu einem Märchenschloß verzaubert wird, dessen fabelhafter Reichtum an dekorativer Pracht und Phantastik das

---

[1]) Richard Streiter, Architektonische Zeitfragen, 1898, S. 103.

bürgerliche, profane Leben erdrückt (Villa Rosenfeld, Stuttgart). Ebenso müssen wir uns hüten, die Bezeichnung „moderner Stil" zu gebrauchen für Bühnenausstattungen, bei denen nur prunkhafte, originell dekorative Einfälle und Farbeneffekte vorhanden sind. (Mona Lisa, Landestheater, Stuttgart.) Stil, Architektur hängt nicht von reicher Ornamentik oder kostbaren Baumaterialien ab. Noch weniger als der gesunde Realismus kann dieser krankhafte Luxus, diese spielerische, sinnlose Ornamentik ein neues Stilprinzip entwickeln. — Die bunte Vielheit und der dekorative Reichtum kann größte Armut bedeuten. Beim dorischen Tempel ist bei einem Minimum an Dekoration ein Maximum an Stil erreicht. Das Ornament, die äußerliche Dekoration löst nur unklare Empfindungen, traumhafte Stimmungen aus. Es fehlt ihm völlig der reale, tiefere Wert, der klare, eindeutige Sinn, der menschlich bedeutungsvolle Gehalt. Der ornamentale Perserteppich mit seiner märchenhaften Symbolik, die nicht ernst genommen sein will, läßt sich fast ebensogut als Gebetsteppich in einer mittelalterlichen orientalischen Moschee, wie als Teppich in einem modernen okzidentalen Wohnraum gebrauchen.

Wir erkennen also, daß das unklare artistische Ornament, das sich nur um die Form als solche kümmert, ebensowenig ein befriedigendes, klares Stilprinzip abgeben kann, wie die allzuknappen Formen der nur zweckmäßigen Technik, die zu wenig an die Form als solche glaubt. Dem einen fehlt es an Inhalt, dem andern an Form. Form und Inhalt sind die beiden Pole, um die das künstlerische Gestalten schwingt. Stilkunst werden wir in unserem modernen Bauen nur da zu suchen haben, wo ein starkes, männliches Können die realen Zwecke und Bedürfnisse als Inhalt aufnimmt, um sie formal auszugestalten, künstlerisch zu kultivieren. Nur da dürfen wir hoffen, Stil zu finden, wo das Bestreben fühlbar ist, das tatsächlich menschlich Notwendige zu reiner Schönheit, zu idealer Formvollendung emporzuheben. Auf der breiten Basis allgemeiner sozialer Zwecke, völkischer Bedürfnisse baut sich Stilkunst auf. Das Zweckliche, das Technische und Handwerkliche ist das grobe aber notwendige Fundament für die höhere, formale Organisation der Architektur- und Kunstgestalten.

Der Zweck erscheint in der Architektur als Bauaufgabe, als Bauprogramm und bildet so die Unterlage für die schöpferische Gestaltung des Architekten. Solange die bauliche Gestaltung ängstlich an der einseitig praktisch realen Zweckmäßigkeit haften bleibt, muß alles sehr zufällig und schief werden. Das Vielerlei der komplizierten modernen Bauprogramme muß so notwendigerweise ein planloses Chaos geben. Wenn wir bei dem Bau einer Fabrik nur an die zweckmäßigen Arbeitsräume, bei der Kirche nur an die praktische Zweckmäßigkeit des Predigtsaals denken, so werden sie ebenso verschieden werden als ihre Zwecke verschieden sind. Beide werden gleich gequält, nüchtern, gefühlskalt, zufällig ausfallen, und wir werden beiden völlig teilnahmslos gegenüberstehen.

Das was in ganzen Folgen von Bauprogrammen, so verschieden diese im einzelnen auch sein mögen, ein prinzipielles Verhalten zur Architektur bringt, ist jenes höhere Etwas, das hinter den Bauprogrammen steht, die menschlich sympathische Gesinnung der Kunst gegenüber, es ist der künstlerische Takt. „Der Zweck in seiner praktisch realen Bestimmtheit diktiert das Bauprogramm, die Gesinnung aber gibt dem Zweck erst den künstlerischen Charakter[1]).“ Nur dadurch, daß über dem Bauprogramm einer Barockkirche dieselbe persönliche Haltung, dieselbe prinzipielle Stellung zur Baukunst eingenommen wird, wie bei dem Bau eines Schlosses oder eines Klosters oder eines Wohnhauses, nur dadurch finden wir, daß Schloß, Kloster, Wohnhaus und Kirche in demselben Stil gebaut sind. — Nicht in der Vielheit der modernen Bauprogramme und ihren mehr oder weniger typischen Lösungen werden wir also nach Stilmerkmalen suchen, sondern allein in dem, was an allgemein menschlicher, an persönlicher Gesinnung der Baukunst gegenüber über den Bauprogrammen steht.

Die reale Bauaufgabe, das Bauprogramm verlangt räumliche und körperliche Gebilde. Die Architektur ist in erster Linie Gestalterin des Raumes. Von einer Baukunst kann erst dann

[1]) Paul Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 148.

gesprochen werden, wenn Raumgedanken zu künstlerisch formalem Ausdruck gebracht werden. Es zeigt sich, daß die historischen Zeitalter in ihren Baustilen eigenartige Raumsysteme ausgebildet haben, über die hinaus die künstlerische, individuelle Behandlung der Raumform nicht zu gehen wagt. Die schöpferische, ideale Gestaltung der stereometrischen Raumform bewegt sich innerhalb der Grenzen einer bewährten dauerhaften Tradition, innerhalb eines sich gesetzmäßig entwickelnden und langsam wandelnden Raumprinzips. Paul Frankl weist für Renaissance und Barock die polar gegensätzlichen Raumprinzipien der Raumaddition und Raumdivision nach und verspricht auch für die früheren Stilepochen die Raumprinzipien klarzustellen[1]). Die künstlerischen Raumgedanken eines Zeitalters bewegen sich innerhalb eines eigenartigen Raumsystems, sie sind die Folgerungen aus demjenigen Raumprinzip, das der Baugesinnung, dem Schönheitsideal des Zeitalters entspricht. Das stetige Verhalten der architektonischen Raumgestaltung gegenüber einem Raumprinzip ist als eine weitere grundlegende Forderung stilvoller Architektur anzusehen. — Um dem modernen Baustil auf die Spur zu kommen, wird es meine Hauptaufgabe sein, ein prinzipielles Verhalten der modernen Raumformen klarzustellen.

Ist für ein Bauwerk der Gedanke des ganzen Raumes wie des ganzen Werkes im Raum festgelegt, so beginnt die formale körperliche Ausbildung der den abstrakten Raum begrenzenden körperlichen Schale. Analog zu dem Prinzip der Raumform wird sich bei jedem Baustil ein prinzipielles Verhalten der Körperformen auffinden lassen. Nachdem aber das primäre Stilprinzip des Raumes festliegt, ist das Formprinzip für die Ausmodellierung der Körperform nicht mehr willkürlich zu wählen. Eine Auffassung, die aus einer originell dekorativen oder zwecklich materialgerechten Behandlung der Baustoffe, einen neuen Baustil abzuleiten gedenkt, wird auch aus dem Grunde als irrig anzusehen sein, weil sie die grundlegende Bedeutung der Raumform in der Architektur nicht berücksichtigt.

---

[1]) Paul Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914.

Durch die Analyse der modernen Architekturen in ihre beiden formalen Elemente der Raum- und Körperform ergeben sich zwei mehr oder weniger geschlossene Reihen von Eigenschaften, von Aussagen, aus denen das „Sein oder Nichtsein" eines modernen Baustils und seine besondere Art geschlossen werden mag. Welches Ergebnis dabei aber auch herauskommen mag, immer wird es tief begründet sein müssen in dem Geiste unserer Zeit, in der Gesinnung unseres Geschlechts und seiner wirtschaftlichen und kulturellen Führer den Künsten und besonders der Architektur gegenüber.

Außer diesen Stilprinzipien könnte noch an das prinzipielle Verhalten der Architekturen gegenüber Farbe, Bildform und Beleuchtung u. a. gedacht werden. Es wurde in dem engeren Rahmen dieser Abhandlung davon abgesehen, für diese letzteren ausführliche Untersuchungen in besonderen Abschnitten anzustellen, sie sind nur da und dort gestreift worden.

I.

Das Stilprinzip der modernen Raumformen

Die Architektur ist die Bildnerin des Raumes. Im Gegensatz zu Plastik und Malerei, die immer mehr oder weniger konkrete, wirklich vorhandene Dinge und Lebewesen als Mittel darstellen, um sie zu Symbolen ihrer Intuitionen umzuschaffen, bringt die Architektur Raumgedanken zu künstlerischem Ausdruck, empfindet und gestaltet das ihr eigenste Urelement, den unendlichen Raum. Das Schaffen von Räumen ist Hauptaufgabe und Zweck der Baukunst. Nur dem Raumempfindenden, dem Raumbegabten ist es gegeben, die Schönheit des Raumes intuitiv zu schauen und das Empfangene zu gestalten. Der Baukünstler modelliert die Maße des Raumes, er grenzt eine Welt im Kleinen ab als ein Raumgebilde, gibt ihm eigenen klaren Sinn und menschliches Gesetz und stellt es gleichzeitig hinein in den unendlichen Raum, als ein organisch belebtes Gebilde im Raum. Das fundamentale Raumgesetz, nach dem die Stilarchitektur orientiert wird, ergibt sich aus den bei jedem künstlerischen Schöpfungsprozeß wirkenden Prinzipien. — Wie bei jedem Schöpfungsvorgang so ist auch bei der künstlerischen Schöpfung die tatsächliche, prinzipielle Gegensätzlichkeit von Trennung oder Teilung einerseits und Verbindung andererseits zu beobachten. Die Schöpferkraft bewirkt beim lebendigen Stoff durch Teilung des Protoplasmakerns des Urwesens die Entstehung von zwei und mehreren selbständigen Zellenwesen, die als Familie zusammengebunden eine neue Einheit darstellen; Die Raumgebilde werden ebenso durch Gliederung und Teilung und durch die mehr oder weniger innige Verbindung der Teile untereinander zu einem organisch Lebendigen umgeschaffen.

Das Organisationsprinzip der Raumformen scheint also zwischen den beiden äußersten Enden der völligen Zerteilung, der Isolierung

des Raumganzen wie der Raumelemente einerseits und ihrer innigen Verschmelzung andererseits zu schweben. Analog zu der über der realen Bauaufgabe lebendigen Grundgesinnung, der Grundstimmung, die zu verkörpern die höhere Aufgabe der Raumkunst ist, und die im Baustile ihren Niederschlag findet, wird die Art des Raumprinzips zwischen Isolierung und Verbindung eingestellt, modifiziert.

Die Grundidee der körperlichen, diesseitigen, sinnlichen Vollkommenheit und Harmonie, der ausgesprochen egoistische, materielle Wille des antiken Menschen erfaßt das Ding an sich und löst es so aus seinem Zusammenhang heraus. Diese Grundstimmung baut im griechischen Tempel die rechtwinklige Cella als ein selbständiges, völlig in sich geschlossenes Raumgebilde, sich selbst genug. Wenn auch nur ein endliches Gebilde im unendlichen Universum, so stellt es sich frei und unabhängig, schroff, als eine in sich vollkommene, isolierte Wesenheit in den Weltenraum hinein, dem Weltenraum gegenüber. Allein, einsam, in reiner Harmonie mit sich. Wie sich der Innenraum als eine isolierte Cella darstellt, so isoliert sich der ganze Tempel von seiner Umgebung, und jeder Teil des Ganzen wird von demselben isolierenden Formprinzip durchdrungen. Der antike Mensch erfaßt das Körperliche. (Plastik, Vorstellung des körperlich begrenzten Himmelsgewölbes.) Daher ist auch die griechische Architektur vorwiegend Außenarchitektur, Körperform, und der immaterielle Cellaraum in seiner prismatischen Einfachheit bildet das mystisch Höhere, Heilige.

Die materiell-spirituelle Grundgesinnung der Gotik, ihr ausgesprochener Höhendrang und ihre Weltflucht sprengt fast die begrenzende Hülle des Kirchenraumes, läßt ihn durchfluten von dem unendlichen, göttlichen Raum und Licht. Und wie der ganze Innenraum nur ein Teil sein will des göttlichen Raumes, so bleibt auch das äußere Ganze, wie jeder Teil des Äußeren und Inneren ein Teil, inniger verbunden mit einem größeren Ganzen. Eingebaut in enge Straßen und Plätze, eingesponnen in ein Stadtbild. Ein Suchen nach Verbindung überallhin, nach Harmonie mit dem Unendlichen. Im gotischen Innenraum erleben wir das

inbrünstige Verlangen nach Verbindung mit dem Ewigen, Jenseitigen durch die nach oben strebenden Bündelpfeiler, durch die verhältnismäßig große Höhe des Raumes, wie auch durch die Betonung des Ziehenden der Längsrichtung, durch das Sehnen auf den Altar zu. Diese spirituelle Willensrichtung, das Empfindungsmoment, das in der Gotik neben dem Materiellen wirksam ist, findet seinen formalen Ausdruck in dem prinzipiellen Verbinden der Raumelemente. (Kreuzgewölbe, Netzgewölbe.) Das spirituelle Empfinden, das innerliche Erleben ist auch die Ursache der entwickelteren Vorstellung des körperlosen Raumes.

Nach der Art des fundamentalen Raumprinzips werden auch die besonderen künstlerischen Grundgesetze modifiziert, nach denen die Raumelemente organisiert und angeordnet werden. Die allgemeinen künstlerischen Grundgesetze sind dem Menschen eingeboren und analog zu seinem körperlichen und geistigen Wesen entwickelt. Sie beziehen sich vor allem auf Symmetrie, Proportionalität, Rhythmus und Harmonie. Sie sind in der Raumkunst mathematisch fixierbar und mehr oder weniger streng geometrisch und stereometrisch auszudrücken. Die einzelnen stereometrischen Räume oder Raumelemente lassen sich nach den künstlerischen Grundgesetzen aneinanderreihen, gruppieren, anhäufen, und bilden so neue Einheiten von zusammengesetzten Raumgebilden. Die Raumgruppen und Raumhaufen lassen sich wiederum reihen, gruppieren zu einer größeren Einheit. (Straße, Platzraum, Stadtbild.) Wie bei den organischen Lebewesen ein bestimmtes Entwicklungsprinzip jedes Einzelglied beseelt, so scheint auch ein bestimmtes Raumprinzip jedes Raumelement, als eine Funktion des Ganzen, zu durchdringen. Das Einzelglied ist ebensosehr aus dem ganzen Raumorganismus bestimmt wie auch aus dem Raumelement, dem Einzelraum auf die besondere Art einer Raumgruppe, eines komplizierten Raumhaufens geschlossen werden kann.

Das kristalline Raumprinzip, das die entwicklungsfähige Keimzelle im Einzelraum formt, bleibt bei derselben Grundidee, bei demselben Baustil auch bei Raumgruppe und Raumhaufen in analoger Weise wirksam. — Wie auch das komplizierte Gebilde eines modernen Großstaates auf der elementaren Ergänzung und

Gegensätzlichkeit des weiblichen, friedlichen Prinzips der Kultur und des männlichen kriegerischen Prinzips der Macht aufgebaut ist. — Obwohl die kompliziert zusammengesetzten Raumhaufen im modernen Bauen eine außerordentliche Bereicherung und Differenzierung erfahren haben, so wird also doch der Einraum und die prinzipielle Art seiner Behandlung entscheidend bleiben für den Stil der Raumkunst unserer Zeit.

Beim Einraum ist das Wesentliche des Raumgebildes das, daß nur ein einziger Raum überragend ausgestaltet wird. Streng genommen gibt es heute fast keine bedeutenden einräumigen Bauten, wie sie auch in der Baugeschichte selten sind. Wir verstehen unter den einräumigen Bauten diejenigen, bei denen neben untergeordneten Nebenräumen nur ein Hauptraum bedeutend ausgestaltet worden ist, als wesentlicher Zweck des Bauprogrammes. Bei den Raumhaufen ist es eine Anzahl einzelner Räume, die neben und übereinander angeordnet und untereinander verbunden sind, und die erst zusammengenommen eine neue Einheit bilden. Die Einräume können für frühere Stilperioden mit dem Sammelbegriff der Sakralbauten bezeichnet werden. Diese Bezeichnung deckt sich in unserer unreligiösen Zeit nicht mit dem Begriffe Einraum. Heute gibt es eine Mehrzahl von einräumigen Profanbauten. Auch die Bezeichnung der Profanbauten ist für die architektonische Unterscheidung der Raumgebilde nicht ausreichend. Es gibt kirchliche Raumgruppen und Raumhaufen, die dem Zweck nach Sakralbauten sind und ihrer räumlichen Ausbildung nach zu den vielräumigen Profanbauten gehören. Es möge deshalb die prosaische Bezeichnung von Einraum und Raumhaufen erlaubt sein.

A. Einräume

Die stereometrischen Raumgestalten der Einräume in der modernen Architektur lassen sich in zwei wesentlich verschiedene Arten systematisch ordnen, in Zentralräume und Langräume. Beide Arten lassen sich zu einer dritten Art kombinieren, wobei Zentral- oder Langraum mehr oder weniger betont sein kann.

Zentralräume entstehen durch zentrale Gruppierung von Nebenräumen um einen oder mehrere polygonale Haupträume (Haupt- und Nebenzentren), in den Haupt- und Nebenachsen. Das Prinzip des konsequenten Zentralraumes, der um einen oder mehrere ruhende, ideale Sammelpunkte, Konzentrationspunkte sich auswächst, ist das des vollkommenen, ausgeglichenen, ruhigen, in sich abgeschlossenen Seins, der Isolierung. — Im Gegensatz dazu hat der konsequente Langraum eine ausgesprochene Richtung, er ist an eine Hauptachse und parallele Nebenachsen gebunden. Wie wir uns in seiner Richtung getrieben fühlen, hingezogen an ein fernes Ziel, so erscheint uns der Langraum als die Verkörperung des Prinzips des unruhvollen Werdens. Das zentrale Raumprinzip bedeutet vollkommene Ganzheit und selbständige Geschlossenheit der ganzen Raumgruppe wie jedes Raumteiles, ein ruhiges Nebeneinander gleicher Raumteile, ein harmonisches Gleichgewicht zwischen großen und kleineren Teilen, ein Ruhen in sich. In polarem Gegensatz dazu ist im Langraum durch das konsequent durchgeführte Richtungsprinzip das Ziel fast ins Unendliche gerückt. Wie wir das ferne Ziel, das höchste göttliche oder weltliche Ideal nur empfinden und kaum zu erreichen hoffen, so ist der Langraum der Ausdruck des menschlich Unzulänglichen, des rastlos Vorübergehenden, des ewig unbefriedigten Strebens. Der lange Tunnel, der lange Kreuzgang verbindet einen Ort mit einem anderen. Der konsequente Langraum ist die Verkörperung des dem isolierenden Prinzip des Zentralraumes polar entgegengesetzten Raumprinzips der Verbindung.

Bei der Kombination von Zentral- und Langraum fühlen wir uns im Langraum zu der überirdischen Vollkommenheit der Raumruhe des Kuppelraumes hingetrieben, und es bleibt uns der Rückweg offen, der uns aus der übermenschlichen Gewalt der Vollkommenheit zum realen Leben zurückführt. Die Kombinationen bringen keine selbständigen Formprinzipien, sondern es wird ihnen mehr das isolierende oder mehr das verbindende Raumprinzip aufgenötigt.

1. Zentralräume

Auf der Suche nach dem Raumprinzip der modernen Architekturen muß im modernen Bauen ein starkes Streben nach Zentralräumen auffallen. Eine Reihe ausgeführter Bauten wie eine Fülle von Projekten führender Architekten sind Beispiele für diese Raumform. Der elementarste moderne Zentralraum ist der über quadratischem Grundriß errichtete einfach prismatische Raum. Anstatt der quadratischen Grundfläche kann auch Polygon oder Kreis angenommen sein, ohne daß dadurch ein wesentlicher Fortschritt erreicht ist

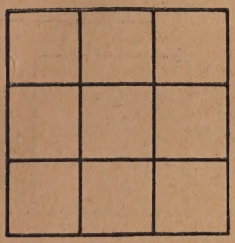


Fig. 1.

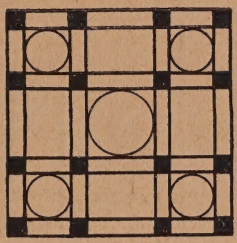


Fig. 2. Zentralraum II. Ordnung.

gegenüber der elementaren Beschränktheit des primitiv Einmaligen dieser Raumformen.

Das schöpferische Prinzip hat erst da fühlbar zu wirken begonnen, wo durch Teilung der Einraumzelle und durch Organisation und Proportionalität der Teile ein Raumorganismus geschaffen wurde. Die gleichmäßige Teilung bringt Monotonie (Figur 1). Durch Bevorzugung eines Zentrums ergibt sich durch Teilung des Quadrats ein Hauptzentrum und 4 Nebenzentren, jedes Zentrum mit 4 analogen Nebenräumen gebildet. (Zentralraum II. Ordnung, Figur 2).

Durch Fortlassen der Nebenzentren auf diesem Schema entsteht das Gundriss-Schema des Hauptsaals des Projekts zu einem Freundschaftshaus in Konstantinopel, 1916, von Paul Bonatz

(Figur 3). Die Nebenräume haben die gleiche Breite wie der Hauptraum. Bei dem zentralen Repräsentationsraum der mohammedanischen Ausstellung, München 1910, von Ernst Fiechter (Figur 4) ist das Verhältnis der Quadratseite zu der Länge der Nebenraumseite wie 5 : 3. Durch eine spitzbogenförmige Tonne sind die 4 Nebenräume selbständig gemacht. Sie sind wie der Hauptraum in sich voll und ganz ausgebildet und scharf begrenzt, kein Teil des einen greift in den Bereich des andern hinüber. Die Raumteile sind nebeneinander völlig isoliert angeordnet, und der ganze Raum stellt sich dar als die Summe der einzelnen Teile (Raumaddition). Auch bei dem Hauptsaal des Freundschaftshauses ist das

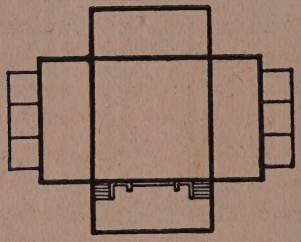


Fig. 3. Projekt z. Freundschaftshause in Konstantinopel, 1916. P. Bonatz.

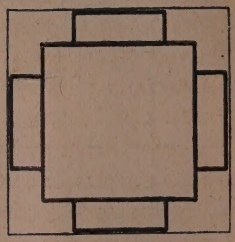


Fig. 4. Repräsentationsraum der mohammedanischen Ausstellung, München 1910. E. Fiechter.

isolierende Prinzip konsequent durchgeführt. Durch Überhöhung der kassettierten Decke des mittleren quadratischen Raumteils entsteht kein Zweifel darüber, wo die einzelnen Nebenraumteile an den zentralen Raumteil angesetzt sind und es wäre ein Leichtes, den ganzen Raum in seine Teile zu zerschneiden.

Der Linoleumpavillon, Dresden 1906, von Peter Behrens (Figur 5) stellt einen Zentralraum dar über kreisrundem Grundriss. Durch eine achteckige Erweiterung und durch 4 rechteckige Nebenräume in den Hauptachsen entsteht ein rhythmischer Wechsel von größeren und kleineren Nebenräumen (a + b) b (a +) b usw. Die Nebenräume b sind untereinander räumlich nicht so scharf ge-

trennt, wie sie sich von dem zentralen Hauptraum abheben. Sie sind untereinander verbunden, es entsteht eine Art Umgang. Diese peripherische Verbindung beeinträchtigt die zentrale, isolierende Orientierung nicht wesentlich, weil der Umgang in den Abmessungen sich dem Zentralraum so unterordnet, so daß sich eine alternierende Nischenwirkung ergibt. Die peripherische Verbindung wird durch die stärkere isolierende Zentralkraft absorbiert.

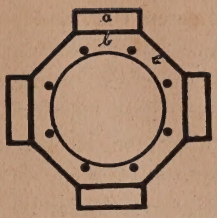


Fig. 5. Linoleumpavillon, Dresden. 1906. P. Behrens.

Der kreisrunde Zentralraum ist in dem zur Ausführung bestimmten Projekt zur Festhalle Berg-Stuttgart von Paul Bonatz, 1914 (Figur 6), in monumentalen Abmessungen angewandt mit einem inneren Durchmesser von 49 m. Das zentral angeordnete, vertiefte amphitheatralische Podium ermöglicht eine allseitig gleichmäßige Raumgestaltung; keine Richtung ist einseitig bevorzugt, was bei dem einseitig angeordneten Podium der Festhalle Hannover, 1910, nicht möglich war. Der kreisringförmige Umgang der Festhalle in Berg, an Stelle von mehr in sich geschlossenen Nebenräumen, hat an sich eine starke peripherische, ins Endlose fortzusetzende Bewegung, stellt eine innige Verbindung dar von einzelnen Nebenräumen, die aneinander gereiht wurden. Er ist geeignet, die streng zentrale Geschlossenheit und Ruhe des ganzen Raumes zu lockern und das isolierende Raumprinzip teilweise aufzulösen. Durch die Anordnung dieses Umgangs in einer Art Galerie hinter einem Kranze von durchgehenden, kuppeltragenden Säulen des Haupt-

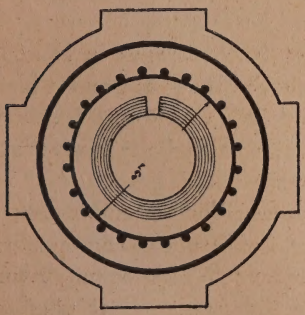


Fig. 6. Projekt zur Festhalle Berg, 1914. P. Bonatz.

raums wird dem Umgang ein Teil seiner lockernden Bedeutung genommen. Der Umgang bildet einen festen abschließenden und in sich abgeschlossenen Ring um die ruhige Sammlung des gekuppelten Zentralraumes. — Auch bei der Stadthalle Hannover ist ein ähnlicher innerer Umgang angeordnet. Die Trennung der einzelnen Raumteile des Umgangs, die zwischen 2 Säulenachsen und den entsprechenden Achsen, der die äußere Trommel gliedernden Lisenen liegen, ist hier durch eine unscharfe spielerische dekorative Deckenbehandlung verwischt. Die Raumelemente des Umgangs sind zu einem heiter bewegten Reigen zusammengeknüpft im Gegensatz zu der ernsten Ruhe des gekuppelten Zentralraums. — Die Nebenanlagen bei der Festhalle in Berg, wie Treppenhäuser, Garderoben, Erfrischungsräume sind in einem konzentrisch um den Hauptraum gelegten, weiteren Ring untergebracht, der nach den 4 Hauptrichtungen durch symmetrisch angeordnete rechteckige Ausbauten erweitert wird. Wenn auch die entstehenden Kreisringstücke nicht geometrisch selbständig genug sind im Sinne eines idealen Zentralbaues, im Sinne des isolierenden Raumprinzips, das dem Ganzen wie dem Teil geometrische Selbständigkeit sichert, so dominiert doch das zentral wirkende und isolierende Prinzip. Die Festhalle Berg stellt einen Versuch dar auch als Ganzes als eine zentrale Baumasse, als ein in sich ruhendes Gebilde im Raum zu wirken, analog dem in sich ruhenden Raumgebilde des gekuppelten Innenraums. Die Baumasse ist nach allen 4 Hauptrichtungen gleichmäßig ausgewachsen, keine Richtung ist einseitig betont. — Auch darin unterscheidet sie sich von der Schwesterhalle in Hannover. Denn durch einseitige Anhängung einer Vorhalle mit einem kleinen Saal darüber wie auch durch ausgedehnte Café- und Wirtschaftsbauten auf der der Vorhalle gegenüberliegenden Seite ist die zentrale Ruhe der Halle in Hannover als Baumasse stark gestört. Man empfindet diese Ausbauten als räumlich unmotivierte Anhängsel, einseitige Auswüchse, die dem zentralen, isolierenden Raumprinzip störend entgegenwirken und eine verbindende Längsrichtung betonen.

Diese Anhängsel verdanken ihre Entstehung einer nützlichen, realistischen Baugesinnung, gegen die der künstlerisch ideale Gestaltungswille zunächst vergeblich ankämpfte. Nur wo eine kul-

tivierte künstlerische Gesinnung das Bauprogramm durchdringt, werden diese einseitigen Anhängsel ganz wegbleiben können. Man wird dann keine widersprechenden Zwecke unter einem Dach zu vereinigen suchen (Festhalle, Tonhalle, Wirtschaftsräume, Café). Auch bei dem Entwurf zur Festhalle in Berg kann die verbindende Art der Anordnung des Galerierings auf eine ähnliche nützliche Zweckgesinnung zurückgeführt werden. Das Bauprogramm ließ auch bei dieser Halle der künstlerischen Raumgestaltung einen äußerst kleinen Spielraum. Eine übergroße Zahl praktischer Forderungen war zu bewältigen (Speisung von 3000 Menschen in einem Saal, Sängerhalle, Ausstellungshalle usw.). Es bedeutet aber einen gewaltigen Fortschritt in der künstlerischen Gesinnung, daß bei der Halle in Stuttgart-Berg eine überragende Raumidee über die verschiedenen einseitig wirkenden Zwecke siegte.

Was den beiden Festräumen die ruhige, zentrale Geschlossenheit sichert, das ist die einheitliche Beleuchtung durch ein einziges großes Oberlicht im Zenit der Kuppel. Die einheitliche Sammlung der Lichtmasse entspricht ganz dem isolierenden, zentralen Prinzip. (Auch im griechischen Tempel ist die beleuchtende Lichtmasse durch die Türe gesammelt.) Bei der Halle in Hannover ist durch das einfache Raumverhältnis von H = D und durch die unversehrte Halbkugelgestalt der Kassettendecke eine große Selbständigkeit und Ruhe gesichert, wodurch das isolierende Raumprinzip vollends siegt.

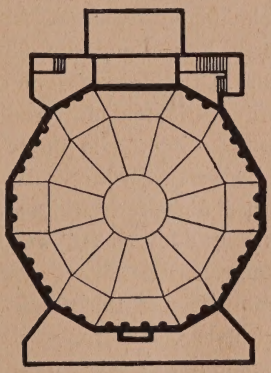


Fig. 7. König-Wilhelm-Halle. Stuttgart. Theodor Fischer.

Einen weiteren Zentralraum über einem unregelmäßigen Zwölfeck hat Theoder Fischer in der König-Wilhelm-Halle in Stuttgart gebaut mit einem größten Durchmesser von ca. 24 m (Figur 7). Die 5teilige größere Zwölfeckseite erscheint in der Längsachse,

die koordinierte 3teilige kleinere Zwölfeckseite in der Querachse. Dadurch allein schon wäre die Längsachse betont, die ferner durch einen Nischenausbau für ein Orchesterpodium oder eine kleine Bühne einseitig bevorzugt wird, und die auch gegenüber durch eine größere Bildnische weiter ausgestaltet erscheint. In einem teilweise nur angedeuteten Galeriegeschoß sind 3 von einander getrennte, nebensächlich behandelte Galerien angehängt, die ihre unregelmäßige, zufällige Gestalt den um den Zentralraum ringsherum gruppierten nützlichen Ausstellungs- und Wirtschaftsräumen verdanken. Trotz ihrer nebensächlichen Behandlung oder gerade deshalb vermögen sie die streng isolierende Tendenz des Hauptraums unsicher zu machen. — Der horizontalen Decke jenes ungleichmäßig zwölfeckigen Raumes ist eine regelmäßige zwölfeckige Oberlichtkuppel mit einem unteren Durchmesser von 16 m aufgesetzt. Die freitragend konstruierte Oberlichtkuppel hat die Form einer regelmäßigen zwölfeckigen Pyramide, die über den Fenstern in ein abschließendes Kugelgewölbe übergeht. Der Übergang vom unregelmäßigen Zwölfeck ist durch eine eigenartige Lösung der ebenen Kassettendecke über dem unteren Hauptraum bewerkstelligt. Die Unterzüge von den äußeren Ecken des unregelmäßigen Zwölfecks laufen nicht radial, sondern senkrecht zu den kleinen Zwölfeckseiten. Die Folge davon ist neben der Regelmäßigkeit des kleineren Zwölfecks für die Oberlichtkuppel ein rhythmischer Wechsel eines rechteckigen und eines trapezförmigen Deckenteiles (b.a.b..); dadurch ist, wenn auch nur diskret, dem isolierenden Raumprinzip das Wort gesprochen. Wenn auch die nützliche Podiumnische und die zweckmäßigen Galerien die zentrale Gleichgewichtslage lockern, so sind sie doch nicht imstande das in sich Ruhende der Gesamtwirkung aufzulösen, was wiederum durch die einheitliche Oberlichtbeleuchtung, durch Laternenoberlicht stark betont erscheint. Auch bei künstlicher Beleuchtung ist durch eine starke elektrische Lichtkrone die Oberlichtbeleuchtung gesichert. — Bemerkenswert ist die scharfe Trennung des unteren unregelmäßigen zwölfeckigen Raumteiles und des regelmäßigen zwölfeckigen Oberlichtraumes, was eine Raumaddition isolierter Raumteile in vertikaler Richtung bedeutet.

Die als patriotisches Wahrzeichen unserer Zeit gedachte Jahrhunderthalle zu Breslau, 1913 (Fig. 8), ist ebenfalls als mächtiger Zentralbau ausgeführt worden mit einer Spannweite der Zentralkuppel von 67 m (Pantheon 43 m, Hagia Sophia 35 m). Auf den Hauptseiten sind 4 niedrige Halbkreisapsiden an den kreisförmigen Hauptraum isolierend angefügt. Die Form des Hauptraumes ist durch ein Halbkugelgewölbe bestimmt, das bis auf die Hälfte der Gesamthöhe, über die korbbogenförmigen Apsidenöffnungen reichend, voll behandelt ist und darüber in ein Gurtbogensystem übergeht. Auf dieses sind nach oben immer kleiner werdende, ringförmige Fensterpartien aufgesetzt, deren letzter engster Ring eine kleine zentrale Oberlichtkuppel bildet. Besonders von außen wirken diese zylinderförmigen Fensterreihen als eine vertikale Addition von isolierten Raumteilen. Anstatt der dem konsequenten Zentralraum entsprechenden zentralen Lage des Podiums, wie bei der Festhalle in Stuttgart-Berg von Paul Bonatz, wurde das erhöhte, ansteigende Podium mit einem mächtigen Orgelbau in die dem Haupteingang gegenüberliegenden Apside eingefügt und schneidet (dividiert) auch teilweise in den Hauptraum hinein. In der gegenüberliegenden Apside wurde eine dem Podium entsprechende Lösung mit einer ebenfalls ansteigenden Zuschauergalerie für gut befunden, die in gleicher Weise in den Hauptraum hineinragt. Diese beiden Galerieanlagen stellen eine räumliche Verbindung dar zwischen den Apsiden und dem Hauptraum, wodurch ihre Isolierung zum Teil aufgehoben erscheint. In den beiden anderen Apsiden wurden dagegen nur weniger ausladende ringförmige Galerien eingebaut. Durch diese Einbauten soll in dem Zentralraum wohl

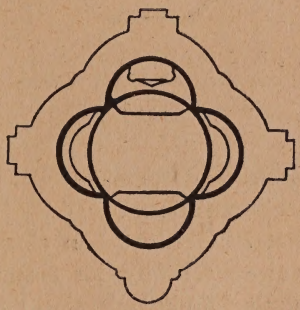


Fig. 8. Jahrhunderthalle, Breslau, 1913.

die Längsrichtung auf das Sängerpodium zu betont werden; in Wirklichkeit wird zwar der Raum in einen Langraum in der Querachse umgewandelt. — Die Betonung einer Richtung ist dem isolierenden zentralen Prinzip entgegengesetzt. — Auch im Äusseren tritt diese räumliche Inkonsequenz durch die einseitige Betonung des Haupteingangs durch eine Eingangshalle zutage. Die Beleuchtung der Halle durch eine zerstreuende Vielheit von Fensterpartien, auch in den Apsiden, muß die ruhige, isolierende Raumwirkung des Zentralbaues weiterhin lockern. Aber wenn bei der Jahrhunderthalle auch das isolierende Raumprinzip nicht folgerichtig durchgeführt ist, so scheint sie doch als Ganzes dieses Prinzip anzuzielen.

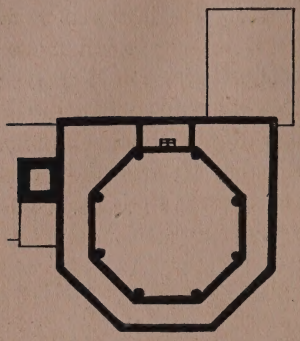


Fig. 9. Entwurf zu einer protestantischen Kirche für Hagen in Westfalen, 1906, P. Behrens.

Peter Behrens hat in einem Entwurf zu einer protestantischen Kirche für Hagen in Westfalen, 1906 (Fig. 9) eine zentrale Lösung mit einem achteckigen Zentralraum angestrebt. Durch einen zweigeschoßigen Umgang und durch die exzentrische Stellung des Altars und der Kanzel ist zwar auch hier dem isolierenden Prinzip des Zentralraums teilweise widersprochen. Von dem gleichen Architekten ist ein Entwurf zu einer kleinen Sommervilla, 1904 (Fig. 10) anzuführen. Bemerkenswert ist ein sechseckiger Zentralwohnraum, um welchen herum 6 isoliert ausgestaltete Nebenräume addiert sind (für Schreibtisch, Speisetisch, Flügel usw.). Durch die Richtungstendenz

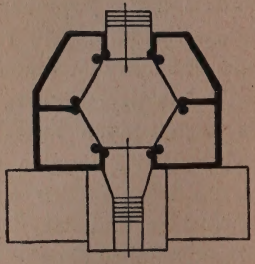


Fig. 10. Entwurf zu einer Sommervilla, 1904, P. Behrens.

des Eingangs und des Gartenaustritts ist aber auch hier das ruhige Sein in dem Zentralwohnraum etwas gestört.

Bei der Kunsthalle Oldenburg von Peter Behrens, 1905 (Fig. 11) wurde über einem großen Quadrat ein Zentralraum angeordnet, und auf den Diagonalen über kleineren Quadraten sind 4 Nebenzentren gebildet, die völlig analog den Proportionen des Hauptraums bemessen sind. Die Nebenzentren sind unter sich und mit dem Hauptraum durch gangartige Nebenräume verbunden. Haupt- und Nebenzentren sind durch das einfache Zahlenverhältnis von 3 : 2 der großen zur kleineren Quadratseite proportioniert. Das Nebenzentrum ist durch die gerade Zahl als abhängiger Teil vom Hauptraum charakterisiert, dessen Mitte durch die ungerade Zahl betont ist (Dreiteilung durch die Fensterachsen). Auch bei den 3 Nebenräumen des Hauptraums ist durch die gerade Zahl der Teile das Abhängigkeitsverhältnis klargestellt. Nur beim 4. Nebenraum, der als Eingangshalle dient, ist eine Dreiteilung für nötig gehalten worden zur Betonung des Haupteingangs.

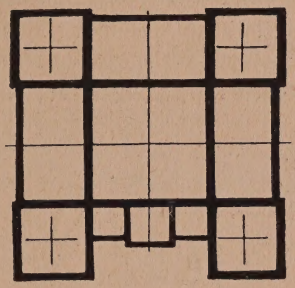


Fig. 11. Kunsthalle Oldenburg, 1905, P. Behrens.

Hier wiederholt der Raumrhythmus (b, a, b) das Raumsystem des Ganzen. Mit Ausnahme der Sonderstellung des Haupteingangs, die noch durch einen stärkeren Rücksprung betont ist, stellt das Ganze ein nach allen Seiten gleichmäßig entwickeltes, zentrales Raumsystem dar. Die Beleuchtung ist durchweg als Oberlichtbeleuchtung angenommen, wodurch die ruhige Klarheit und Geschlossenheit der Raumwirkung noch erhöht wird. Trotz der Zugehörigkeit zum Hauptraum ist jedes einzelne Raumindividuum frei und ganz entwickelt und auch im Äußeren streng und klar isoliert ausgestaltet. In allen Teilen ist mit zahlenmäßig primitiver Bestimmtheit das isolierende Raumprinzip durchgeführt. Der Raumorganismus der Oldenburger Kunsthalle stellt einen Zentral-

raum zweiter Ordnung dar, eine Raumform, die in der italienischen Renaissance zu bedeutenden Raumschöpfungen führte (Bramantes Entwürfe zu St. Peter, Rom; St. Maria di Carignano, Genua u. a.) (s. Fig. 2).

Ein Hauptunterschied zwischen unseren modernen Zentralräumen und denen der italienischen Renaissance ist darin zu erblicken, daß bei ersteren aus Hochachtung vor der praktischen Benützbarkeit, dem Zweck der Räume die reine Geometrizität der Raumformen, wie sie die Renaissance erreicht hat, nicht möglich ist. Die Begeisterung der Renaissance für die vollkommen regelmäßige Geometrizität der Zentralräume erster und zweiter Ordnung konnte nur an Bauaufgaben genährt werden, hinter denen eine harmonische Gesinnung stand, die ein Geistiges, ein ästhetisch Absolutes verlangte und die die realen Zwecke (z. B. die liturgischen Forderungen bei Kirchen und die praktischen und ökonomischen Rücksichten bei Wohngebäuden) gelegentlich geringachtete.

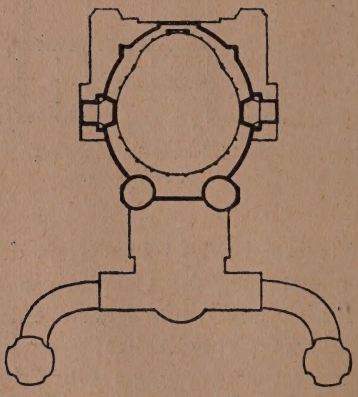


Fig. 12. Entwurf zur Festhalle Hannover, E. v. Seidl.

Die isolierende Raumbehandlung, die sich aus der konsequenten und strengen Ausgestaltung und Gliederung des Zentralraums ergibt, ist besonders darauf bedacht, daß die einzelnen Raumelemente streng voneinander isoliert auswachsen, und daß besonders die Gewölbe durch keinerlei Stichkappen durchdrungen werden. (Festhallen Berg, Hannover, Musiksaal Dresden.) In dem Wettbewerbs-Entwurf zur Festhalle Hannover von Emanuel v. Seidl, I. Preis (Fig. 12) ist der kreisförmige Zentralraum durch eine flache segmentförmige Nische für das Orchester erweitert. Die Nische ist räumlich nicht losgelöst, sondern durch-

dringt und erweitert auch das Kuppelgewölbe. Durch einen Podiumeinbau, der weit in den Zentralraum hineinragt, wird die Raumverbindung vervollständigt. Die beiden Raumteile sind dadurch innig verbunden und ihre scharfe Trennung ist aufgehoben. Auch bei den Galerieumgängen ist die geometrische Klarheit und Isolierung aufgegeben durch die gegenseitige räumliche Durchdringung mit ovalen und polygonalen Treppenhäusern. Diese Auflösung des isolierenden Raumprinzips ist aber nicht konsequent weitergeführt. Weder ein verbindendes Prinzip noch ein anderes Raumprinzip wurde durchgeführt. Vielmehr erscheint das Ganze mehr als ein Raumornament, eine spielerische Raumkombination. An den dominierenden Zentralbau mit seinem ausgesprochenen isolierenden Grundprinzip sind, hauptsächlich in einer Längsachse, in spielerisch dekorativer Weise untergeordnete Raummassen angefügt. (Kleiner Saal, Wirtschaftsräume, Terrassen.) Die tektonische Strenge der architektonischen Körperformen, besonders der Kassettendecke des Kuppelgewölbes wie des Kuppeldaches, steht aber in Widerspruch zu einer barocken Lockerung und bleibt dem isolierenden Raumprinzip treu.

Trotz der Ansätze zu Lockerung und Verbindung der einzelnen strenger isolierten Teile der Raumorganismen stellen wir bei den modernen Zentralräumen das Raumprinzip der Isolierung als das vorherrschende fest. — Im folgenden wird die Frage zu beantworten sein, wie die modernen Langräume sich zu dem isolierenden Raumprinzip, das von dem sich absondernden Zentralraum abgeleitet ist, verhalten.

2. Langräume

Dem Langraum wird das Wesentliche seines verbindenden Prinzips genommen, wenn er durch Reihung von in sich mehr geschlossenen und möglichst isolierten Raumeinheiten gebildet wird. Durch dieses strenge Nebeneinander wird dem Langraum das raumbildende isolierende Prinzip des Zentralraums aufgenötigt und sein verbindendes, sein Richtungsprinzip wird gebrochen. Bei der Turn- und Festhalle Feuerbach von Paul Bonatz, 1912,

zerfällt der Langraum durch die Teilung der flachen Holzbalkendecke durch Querunterzüge in eine einfache Reihe von 7 rechteckigen Raumteilen. Die rechteckige Apsis als Rednernische ist durch eine halbkreisförmige Tonne überdeckt und als selbständiger Raumteil dem Raume angehängt. Sie bildet einen energischen Abschluß und wirkt so dem verbindenden Prinzip entgegen. Der Musikraum Dresden von Peter Behrens, 1906 (Figur 13), zerfällt in einen mit halbkreisförmiger Tonne überdeckten Mittelraum, an den niedere Seitenschiffe im rhythmischen Wechsel von größeren und kleinen Raumteilen angefügt sind. In der gleichen Höhe der Seitenschiffe ist an den Mittelraum ein chorähnlicher rechteckiger Raumteil angefügt. Durch stark betonte aufgemalte Gurten und Unterzüge ist dem Mittelraum wie den Seitenschiffen das ziehende und verbindende in der Längsrichtung genommen. Der ganze Langraum zerfällt wieder in klar isolierte Teile.

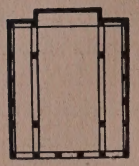


Fig. 13. Musikraum Dresden, 1906, P. Behrens.

Beim Krematorium in Delstern bei Hagen in Westfalen ebenfalls von Peter Behrens, 1906—1907 (Figur 14), schließen sich an den Mittelraum, dessen horizontale Decke durch Querunterzüge isolierend geteilt ist, streng aufgeteilte Seitenschiffe an mit ebensolchen Emporen darüber. Gegenüber dem Eingang ist eine halbkreisförmige fensterlose Apsis mit halbkugeligem Gewölbe raumschließend angefügt. Die strenge Isolierung der Raumteile des Innern kommt auch im Äußern zu klarem Ausdruck: Das Krematorium zerfällt in 3 scharf getrennte fast selbständige Teile: In die vordere tempelartige Gemeindehalle, die in weißem Marmor mit schwarzen Teilungen behandelt ist. In die dahinter angefügten Nebenräume (Leichenvorbereitung, Geistlicher

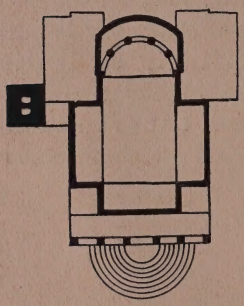


Fig. 14. Krematorium in Delstern, 1906—1907. P. Behrens.

usw.), deren Dach etwas höher gezogen ist als bei der Gemeindehalle, und die in fast schroffem Gegensatz zur Gemeindehalle in rauhem Bruchstein gehalten sind und in den fast freistehenden Turm, der das Kamin enthält. Dieser Turm ist wie das Gemeindehaus mit weißem und schwarzem Marmor verkleidet und stellt eine Addition in vertikaler Richtung dar von untereinander scharf horizontal getrennten Raumelementen. Eine ähnlich strenge, symmetrische, additive Raumbehandlung isolierter Teile liegt dem Langbau der Werkbundfesthalle Köln, 1914, von Peter Behrens zugrunde. Im Äußern der Werkbundfesthalle ist besonders klar die Isolierung der Treppenhäuser von dem übrigen Raumorganismus durchgeführt. Statt vieler Beispiele sei hier noch die Schalterhalle des im Bau begriffenen Stuttgarter Neuen Bahnhofes genannt, wo durch strenge Teilung und Organisation der Decke mittelst Querunterzügen dem Langraum sein Verbindendes genommen wird. — So sehen wir auch bei den modernen Langräumen dasselbe formstrenge isolierende Raumprinzip wirksam, wie bei den modernen Zentralräumen.

3. Kombinationen

In der systematischen Aufzählung der modernen Raumformen bleibt noch übrig das isolierende Raumprinzip bei den Kombinationen von Zentral- und Langräumen aufzusuchen. Eine kombinierte Raumform entsteht durch einseitige Betonung einer Längsrichtung im Zentralraum. Die Zentralhalle des Universitäts-Erweiterungsbaues zu München (Figur 15) von German Bestelmeyer, eines der seltenen modernen Beispiele dieser kombinierten Raumform, hat einen quadratischen Mittelraum, welcher mit einer kassettierten Pendentivkuppel überwölbt ist. Die räumliche Selbständigkeit dieses Mittelraumes wird etwas gestört durch die in das Kuppelgewölbe hoch eindringenden Tonnengewölbe der 4 ungleichen

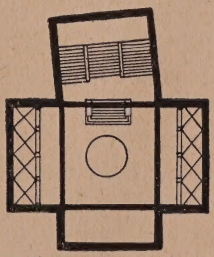


Fig. 15. Universitäts-Erweiterungsbau, München, German Bestelmeyer.

Kreuzarme. Die Kreuzarme sind als in sich abgeschlossene Raumteile dem Hauptraum angefügt. Durch den Einbau von zweigeschoßigen Durchgängen in die 3 ungleich kurzen Kreuzarme, die bis unter die Gewölbekämpfer reichen, und durch den Einbau einer nach oben offenen dreiarmigen Treppenanlage in den langen Kreuzarm wird das isolierende Raumprinzip durch eine gegenseitige Raumdurchdringung zum Teil aufgelöst. Aber diese Einbauten wirken mehr als eine Möblierung und verbinden nicht etwa die isolierten Nebenräume mit dem zentralen Hauptraum. Im Sinne der Raumaddition isolierter Teile ist auch die kombinierte Raumform des Wettbewerbsentwurfs zur Festhalle Berg, II. Preis, von Martin Elsässer (Figur 16) durchgeführt. Der kreisrunde Zentralraum ist dominierend überhöht und die auf 3 Seiten angeordneten Nebenräume mit Galerien wie auch das kreisförmige Podium auf der 4. Seite sind durch die durchgehenden Pfeiler, die die Kuppel des Zentralraumes tragen, in sich abgeschlossen. Durch den Mangel an geometrischer Klarheit der Nebenraumteile ist die organische Einheit des ganzen Raumes stark gefährdet.

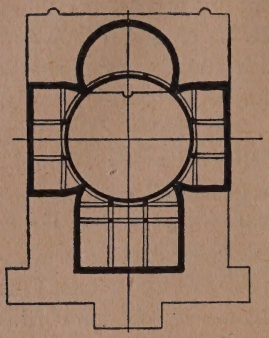


Fig. 16. Entwurf zur Festhalle Berg, Martin Elsässer.

Die Tragweite, welche das bei dem Einraum sich entwickelnde Raumprinzip für das gesamte architektonische Gestalten besitzt, geht daraus hervor, daß es beim Städtebau entsprechende Anwendung findet. Der Architekturplatz wird als ein Einraum behandelt. Es besteht heute das formale Streben nach möglichst ruhigen, einheitlichen, in sich geschlossenen, isolierten Plätzen. Die Durchbrechung der Platzwände durch Straßenzüge, die mit ihren endlosen Perspektiven die Ruhe des Platzes auflockern, wird durch Überbauung der Straßenmündung in den Platz oder durch geeignete Versetzung der Straßen, wenigstens für die Mehrzahl der Standpunkte, vermieden. (Entwürfe von Paul Bonatz zum

neuen Bahnhofplatz in Stuttgart. Stadtbauplan, Anbauvorschriften, Bebauungsschema mit Hauptgesimshöhen usw. hiezu von Baurat Muesmann, Stuttgart.) Das gleiche Bestreben ist in dem Wettbewerbsentwurf zu dem Rathaus und Rathausplatz in Barmen, I. Preis, von Paul Bonatz fühlbar. — Ebenso sind gegenwärtig die ins Endlose weisenden Straßenperspektiven, die das Ideal des verbindenden Raumprinzips sind, verpönt. Man sucht die Straßenbilder räumlich übersichtlich abzuschließen. (Bahnhofturm als Abschluß der unteren Königstraße, Stuttgart.)

B. Raumhaufen

Wenn der Einraum auch aus einer Summe von einzelnen Raumelementen entstanden ist, die durch eine strengere oder losere organische Gesetzmäßigkeit zusammengebunden sind, so ist er doch tatsächlich ein Raum. Die Teilung im Einraum ist nur eine mehr oder weniger scheinbare, ideale. Der Raumhaufen dagegen entsteht erst infolge einer Häufung von Einzelräumen, die untereinander tatsächlich räumlich getrennt sind. Die einzelnen Räume der Raumhaufen sind durch ein dem Zwecke des Gebäudes entsprechendes Verkehrsnetz horizontal und vertikal untereinander verbunden. Neben der direkten Verbindung der Räume durch Türen bildet sich ein Zirkulationsnetz aus Wandelgängen, Hallen, Treppen, Aufzügen. Für die einzelnen Räume finden die für den Einraum angestellten Untersuchungen Anwendung. Es bleibt noch zu untersuchen, wie sich das verbindende Zirkulationsnetz der Raumhaufen zu dem isolierenden Raumprinzip verhält, und wie das Prinzip der Isolierung sich bei der Gliederung und Anordnung der Raumhaufen äußert.

1. Wenn der in sich zurückmündende Umgang innerhalb des Einraums die feierliche Ruhe und Sammlung, die zentrale Abgeschlossenheit aufzulösen droht, so bewirkt er als äußerer peripteraler Umgang das Gegenteil, er schließt die Räume, die er verbindet, fester zusammen wie durch einen starken Ring. Gerade durch den äußeren Peripteros erscheint beim griechischen

Tempel die Cella völlig gefeit gegen äußere Störungen, völlig von der Umgebung losgelöst. In ähnlicher Weise schaffen die in sich zurückmündenden Umgänge der glasüberdeckten Zentralhalle und die sich schließenden Verbindungsgänge des Verwaltungsgebäudes der Continental-Kautschuk- und Gutta-

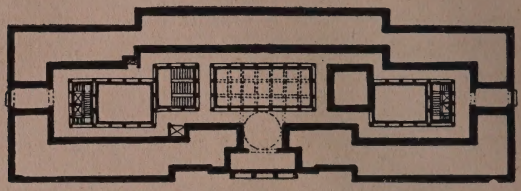


Fig. 17. Verwaltungsgebäude der Continental Comp. Hannover, 1912, Peter Behrens.

percha Comp. in Hannover, 1912, von Peter Behrens (Fig. 17), eine Einheit aus der Vielheit von Räumen neben und übereinander. Diese Umgänge schließen jenes komplizierte Räumelabyrinth zu einem selbständigen Ganzen zusammen und lassen das Verwaltungsgebäude als eine Welt für sich neben anderen Welten außerhalb erscheinen, isolieren es streng von diesen Welten außerhalb, wie der Zentralraum, als selbständige, vollkommene Einheit, von der übrigen Welt sich absondert. Ähnlich wirken die beiden Korridorsysteme in dem Wettbewerbsentwurf zu dem Landtagsgebäude Oldenburg von Paul Bonatz, die in sich zurückmünden und sich in der zentralen Wandelhalle vereinigen. In dem Eigenhaus von Professor Paul Bonatz Stuttgart (Figur 18) faßt die durch beide Stockwerke durchgehende Treppenhalle, an die im ersten Stock eine Galerie angrenzt, das ganze Haus mit seinen differenzierten Raumeinheiten zu einer in sich abgeschlossenen Wesenheit zusammen. In ähnlicher Weise ist bei dem

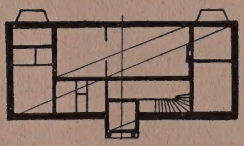


Fig. 18. Eigenhaus von Professor Paul Bonatz, 1912, Stuttgart.

Wohnhaus Eppenhaus in Hagen (Westf.) u. a. von Peter Behrens eine zentrale Diele oder Vorhalle als selbständige Zirkulationsvermittlerin angeordnet. Diese läßt die koordinierten Räume für Gesellschafts-, Wohn-, Schlaf- und Wirtschaftszwecke zu einem in sich selbständigen, isolierten Räumeorganismus werden. Gleichzeitig bleibt aber gerade durch dieses Verkehrsnetz die Selbständigkeit und völlige Isolierung jedes einzelnen Raumes gewahrt, weil er über dieses neutrale Verkehrsnetz erreicht werden kann, ohne erst durch andere sich dazwischen drängende Räume hindurch zu müssen und von diesen völlig abhängig zu werden. — Es zeigt sich hierin das moderne, isolierende Raumprinzip, z. B. dem barocken, verbindenden Raumprinzip polar entgegengesetzt. Im Barockschloß sind die Räume so innig miteinander verbunden, daß das Verkehrsnetz nur durch die Räume hindurchgeführt ist, es gibt kein selbständiges Verkehrsnetz, durch das der einzelne Raum erreicht werden könnte. Die Folge dieses verbindenden Raumprinzips ist die völlige Unterordnung des Einzelraumes, die Aufgabe seiner Selbständigkeit und seiner Isolierung. [Schlösser Ludwigsburg, Würzburg, Versailles usw. Ferner Landhäuser nach Briseux, l'art de bâtir des maisons de campagne, 1743.][1])

Besonders bezeichnend für unser isolierendes Raumempfinden sind die modernen Treppenanlagen. Die normale Treppe ist heute die zweiarmige Podesttreppe. Es sind für jedes Stockwerk zwei gerade Treppenläufe angeordnet, von denen jeder einen selbständigen, isolierten Raumteil bildet, besonders wenn sie durch eine gemeinsame Wangenmauer getrennt sind. Eine solche zweiarmige Podesttreppe teilt und gliedert die Höhe des Treppenhauses zu ruhig in sich geschlossenen Raumindividuen. Sie läßt die Isolierung der Stockwerke klar erkennen, weil diese beim Aufwärtsgehen erst nacheinander zum Vorschein kommen. Die abgeschlossene Raumform ist durch die Geradlinigkeit der Läufe und durch den Mangel eines Abstandes der inneren Wangen stark betont. — Auch hierin der polare Gegensatz des modernen Raumempfindens zu dem barocken Raumempfinden. Alle mög-

[1]) Haus und Garten, Friedrich Ostendorf, 1914, S. 57 u. 58.

lichen komplizierten Anordnungen von gewundenen Treppenläufen wurden ersonnen, um alle Stockwerke auf einmal sichtbar zu machen und ihre klare Isolierung aufzuheben, und um gleichzeitg beim Treppenhaus selbst und mit anstoßenden Räumen zusammen die verbindende Kraft fühlbar zu machen. (Riesentreppe im Schloß Ludwigsburg; Treppen im Neuen Fürstenbau und Neuen Schloß in Stuttgart; Treppe im Schloß Bruchsal; Treppenhäuser im Kloster von St. Blasien u. a.)

Bei dem Kunstgebäude Stuttgart von Theodor Fischer ist die offene Vorhalle gegen den Schloßplatz mit 7 Kreuzgewölben überwölbt. Die Kreuzgewölbe haben hiebei den verbindenden Sinn; sie schließen die Vorhalle zu einer Einheit zusammen. Wenn auch nicht peripteral um das Gebäude gehend, so bewirkt die Vorhalle doch wenigstens einigermaßen, die ihrer Bestimmung nach zum Teil sich widersprechenden Räumehaufen (Restaurationsräume, Konzertsaal, Ausstellungsräume) zu einem eigenartigen Ganzen zusammenzufassen. Das Kreuzgewölbe hätte für die Überwölbung von Innenräumen die dem trennenden, additiven Raumprinzip entgegenwirkende Bedeutung der innigen Zusammenziehung der einzelnen unselbständigen Raumteile zu einem Ganzen aus unselbständigen Teilen. Bei Korridoren und Wandelhallen von Raumhaufen bewirkt das Kreuzgewölbe durch seine verbindende Kraft die verschiedenartigen Raumeinheiten zu einer in sich geschlossenen, selbständigen Einheit zusammenzuschließen. Es wirkt also hier dem Raumprinzip der Isolierung, der Selbständigkeit der Teile wie des Ganzen nicht entgegen, sondern es ist ihm dienstbar gemacht.

2. Für die Anordnung der einzelnen Räume der Raumhaufen mit dem Verkehrsnetz zusammen bewirkt das isolierende Raumprinzip, daß der ganze Raumhaufen sich als möglichst selbständiger Organismus von der Umgebung klar isoliert. Diesem Bestreben zufolge erscheint die Baumasse der Raumhaufen als prismatisch kastenförmiger Block, der sich nach außen ruhig, ja fast unzugänglich darstellt. So sind die Einfamilienhäuser von Peter Behrens von vorwiegend kastenförmiger Gesamtform, mit

kühlem und fast abweisendem Äusserem. (Haus Eppenhaus in Hagen/Westf., 1910, und Haus Wiegand in Dahlem bei Berlin, 1914.) Ebenso erscheinen die Gesamtformen der Einfamilienhäuser von Paul Bonatz (Eigenhaus und Haus Kopp in Stuttgart) als prismatische Baublöcke, die sich ruhig und selbstsicher von der Umgebung isolieren. Bei den großen Räumehaufen ist in analoger Weise das Bestreben wirksam, die ganze Baumasse als eine möglichst einheitliche isolierte Wesenheit auszubilden. Bei den Verwaltungsgebäuden der Mannesmannröhrenwerke Düsseldorf und der Continental-Comp. Hannover, ebenso bei den Industrie-Großbauten der A.E.G. Berlin von Peter Behrens sind die vielen und vielerlei Räume durch einen in sich ruhig geschlossenen, kastenförmigen Baukörper zusammengehalten. Da wo aus zwecklichen Gründen die Baumassen so weit auseinanderliegen, daß sie nicht in einem prismatischen Baublock untergebracht werden können, finden wir ein Nebeneinander von mehr oder weniger isolierten Baublöcken. So zerfällt das Botschaftsgebäude in Petersburg von Peter Behrens in 2 scharf getrennte Blöcke. Bei der Sammelschule in Stuttgart von Theodor Fischer ist die klare Isolierung von 2 symmetrischen höheren Trakten und einem mittleren bemerkenswert. Besonders klar ist beim Neuen Hauptbahnhof in Stuttgart von Paul Bonatz das Nebeneinander der einzelnen Baumassen zu erkennen. (Schalterhalle, Turm, Trakte der Wartesäle, Trakte der Geschäftsräume, Kopfbahnsteig, Einzelbahnsteige.) Durch vorstehende schmälere Bautrakte ist die unförmliche Länge des Traktes der Geschäftsräume an der Bahnhofstraße wieder in sich isolierend gegliedert. Diese strenge Isolierung bringt die erwünschte leichte Orientierung und klare Übersicht. Das Landtagsgebäude in Oldenburg von Paul Bonatz zerfällt in einen mittleren, größeren und 2 seitliche symmetrische Trakte. Jeder der 3 Teile ist bestrebt ein isoliertes Ganzes zu bilden, wie sie alle 3 zusammen sich als Ganzes isolieren. Die Anordnung möglichst selbständiger Gebäudetrakte um einen oder mehrere in sich ringsum geschlossene Höfe ist die konsequente Folgerung des isolierenden Raumprinzips für große und größte Anhäufungen von Raumeinheiten. (Wettbewerbs-

entwurf für das Rathaus in Barmen von Paul Bonatz, I. Preis, ebenso die großen Verwaltungsgebäude von Peter Behrens u. a.)

Die dem isolierenden Raumprinzip entsprechende Konzentration nach Innen, nach der die innere Lebendigkeit und Tätigkeit fördernden Klarheit und Ordnung selbständiger Teile eines selbständigen Ganzen bewirkt eine äußere Ruhe der Gesamterscheinung. Da wo an die Stelle der einfachen, klar isolierenden Anordnung selbständiger Gebäudetrakte bei großen Räumehaufen das unangebrachte Pathos, die großtuende Geste eines Riesengebäudes tritt, ist ein unübersichtliches Räumelabyrinth, mangelhafte Beleuchtung von Nebenräumen die unausbleibliche Folge. (Bahnhof, Deutsche Bücherei und Neues Rathaus Leipzig.)

Auch diese isolierende Konzentration des modernen Raumprinzips stellt sich in polaren Gegensatz zu der verbindenden Zerstreuung des barocken Raumprinzips. (Raumdivision, Desorientierung.) Klassische Beispiele für die Zerstreuung und Zersplitterung als die konsequente Folge aus dem Verbindung suchenden Raumprinzip des Barockstils sind die städtebaulichen Anlagen von Karlsruhe. Vom Schloß aus strahlenförmige, ins Endlose weisende Straßenperspektiven. Ebenso Schloß Solitude mit Ludwigsburg durch eine viele Kilometer lange Allee verbunden, ferner die Gartenterrassen in Versailles, deren Wasserkünste und gärtnerische Effekte kein Ende nehmen und die bei aller üppigen Pracht uns doch ganz unbefriedigt lassen und jede Sammlung verjagen. — Je mehr das verbindende Raumprinzip dem Teil seine Selbständigkeit raubt, desto mehr ist auch das Ganze Raumgebilde und sei es noch so groß, zur Unselbständigkeit, zur Zersplitterung verdammt.

Der immer in gleicher Gesamtform wiederkehrende, kastenmäßige Block, das Uniforme wird von dem isolierenden Raumprinzip der modernen Architektur angezielt und bringt notwendigerweise die stilistische Unterscheidung und Verfeinerung, die Entwicklung eines detaillierten Stilsystems. Solange man in der originellen Gesamterscheinung, in noch nie dagewesenen Kombinationen, in groben malerischen Effekten das Heil suchte, konnten stilistische Feinheiten sich nicht einfinden. Das Raum-

prinzip der Isolierung scheint als gemeinsame Eigentümlichkeit bei denjenigen modernen Bauten vorhanden zu sein, die durch ein weitgehendes Können und stilistisches Feingefühl künstlerische Lösungen darstellen für moderne, reale Bauaufgaben.

Da wo aus Mangel an eindeutigem Gehalt ein Übermaß an spielerisch-dekorativem Raumempfinden oder wo durch einseitig zwecklich-technische Rücksichten ein Mangel an künstlerisch beseelter Raumform festzustellen ist, kann nach stilistischen Eigenschaften überhaupt nicht gesucht werden. Auch die architektonisch malerische formfreiere Auffassung der Raumformen scheint sich ähnlich wie das spielerisch Dekorative zu der Stilentwicklung zu verhalten, wenn damit auch ihr künstlerisch individueller Wert an sich nicht bestritten werden soll.

3. Der rechteckige Hauptraum der Erlöserkirche zu Stuttgart von Theodor Fischer, 1908, ist mit einer ebenen Holzdecke versehen, die eine originell dekorative Teilung hat. An seiner östlichen Schmalseite, aber nicht ganz in der Längsachse des Hauptraums, ist eine halbkreisförmige Apsis angehängt (Figur 19). Nur auf der nördlichen Langseite ist an dem Hauptraum ein Seitenschiff mit Emporen darüber angegliedert, und auf der westlichen Schmalseite ist ebenfalls eine asymmetrische Raumerweiterung mit Orgelempore darüber angereiht. Die räumlich zufällige Aneinanderreihung der isolierten Raumteile, die gefühlsmäßige Gruppierung der Raumteile setzt sich fort in der räumlichen Einzelausbildung. So hat der Eingang ohne achsiale Beziehung zu dem Raumganzen in der südwestlichen Ecke seinen Platz erhalten, und die asymmetrisch betonte Stellung der Kanzel, die von jedem Platze des Kirchenraumes gesehen werden

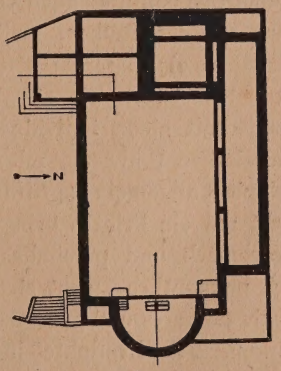


Fig. 19. Erlöserkirche zu Stuttgart, 1908, Theodor Fischer.

soll, bedeutet für den Altar, in der Achse der halbkreisförmigen Apsis, einen starken Rivalen. Um die Gleichgewichtslage wieder herzustellen, ist gegenüber der Kanzel die Taufkapelle angeordnet. Durch die einseitige Seitenschiffsanlage und die Gegenbewegung durch die Kanzel entsteht fast eine Diagonalrichtung. In weitgehendem Maß ist die für die Predigtkirche zwecklich stark betonte Forderung erfüllt, daß von jedem Platz aus der Prediger gesehen werden kann. Aber gleichzeitig ist das Fehlen eines Ordnung bringenden, symmetrischen, rechtwinkligen Raumgesetzes festzustellen, was dem ganzen Raumsystem etwas Willkürliches gibt. An die Stelle der Symmetrie tritt ein malerisch empfundenes Gleichgewicht der Raumpartien, an die Stelle einer klaren, faßbaren Raumidee ein empfindungsmäßiges, unklares Spiel mit Raumformen. Diese malerische Bewegung der räumlichen Baumassen ist im Äußern analog gestaltet, ja noch gesteigert durch die asymmetrische Höhenentwicklung der Baumaße im Glockenturm an der Westseite.

Das malerische Architekturbild erhält nur Sinn durch das individuelle, dekorative Gefühl und durch die Phantasie eines romantisch empfindenden Gemüts. Ein alter Stadtturm in Rothenburg ob der Tauber, malerisch mit dem Stadtbild verwachsen, besitzt als ein charakteristisches Wahrzeichen Heimatwert, Gemütswert, Kunstwert, wie etwa ein charakteristischer Berg oder eine Landschaft einen individuellen Gemütswert haben kann. Diese malerischen Bildwerte mit ihren unklaren Empfindungen lassen sich nicht allgemein begrifflich fassen, nicht systematisch begründen, nicht auf ein Prinzip bringen. Sie unterliegen dem individuellen Geschmack und persönlichen Empfindungen, und darüber läßt sich bekanntlich „nicht streiten“. Stilbildend kann nur ein kollektiv faßbares und gesetzmäßig, stereometrisch fixierbares Prinzip wirken. Als Produkte individueller Empfindungen lassen sich malerische Bildformen in der Architektur ins Unendliche variieren, ohne daß dadurch ein Beitrag zur Stilentwicklung geleistet und ein allgemeines formstrenges Raumprinzip entwickelt würde. (Kleinstädtisch malerische Straßenbilder, Dörfer mit der Landschaft zu einem malerischen Bilde verwoben.) Durch das malerische Anschmiegen an das Gelände oder an die Umgebung wird

das Architekturwerk zu einem Teil der Natur, zu einem unselbständigen Teil des Straßenbildes. (Polizeigebäude München und Kornelianum von Theodor Fischer, Erlöserkirche Stuttgart.) Die Forderung der Anpassung an die Umgebung ist künstlerisch individuell und führt zu keinem Stilprinzip. Das räumlich und körperlich selbständig gegliederte und organisierte Architekturwerk dagegen tritt als ein freies selbständiges Wesen, wie der Mensch als körperliches Wesen, der Umgebung, der Natur gegenüber. (Wettbewerbsentwürfe von Paul Bonatz für das Polizeigebäude München, die Festhalle Berg und die Markthalle Stuttgart; ferner das Krematorium in Delstern von Peter Behrens.) Der griechische Tempel ist, auf Berg und Tal, am Meer und in der Felseinöde durch die Umgebung nicht modifiziert, und niemand bestreitet seinen Stilwert.

Der Turm, sei er als Glockenturm oder als monumentales Wahrzeichen gedacht, oder sei er wie beim Bahnhofturm Stuttgart aus städtebaulichen Rücksichten erwünscht, ist, mit einem räumlichen Gebilde zusammengewachsen, immer geneigt, das ganze Gebilde im Raum malerisch zu bewegen. Der Turm geht in den seltensten Fällen aus einer Raumform hervor. Deshalb ist da, wo die Architektur rein als Raumkunst entwickelt wurde, der Turm, wenn er aus zwecklichen Gründen nötig wird, mit der Raumarchitektur nicht verquickt. Freistehender Turm oder kein Turm. (Dome in Florenz und Pisa, St. Zeno Verona, St. Peter Rom, St. Maria di Carignano zu Genua.)

Aus einem Mangel an prinzipiellem Verhalten, an eindeutigem, realem Formgehalt ist das spielerische malerische Gebilde nicht in der Lage, an der mehr systematischen Stilentwicklung teilzunehmen. — In gleicher Weise werden diejenigen Raumgebilde an der Stilbildung keinen tätigen Anteil haben, die durch einseitige Betonung des Zwecklichen oder Technischen einen offenbaren Mangel an künstlerischen formalen Möglichkeiten haben. So sind die Lösungen für den Zuschauerraum des modernen Theaters und für das Theater als Ganzes wegen der überwiegenden zwecklichen Rücksichten (Akustik, möglichst viele Sitzplätze, Bühnenapparat usw.) künstlerisch noch nicht so weit ent-

wickelt und kultiviert, daß sie sich in ein bestimmtes Raumsystem ordnen ließen. Die stereometrische Klarheit der Raumform ist mehr oder weniger aufgegeben zugunsten einer möglichst zweckmäßigen und rentablen Benützbarkeit. Die praktischen Zwecke sind durch eine allgemein faßbare Raumidee nicht künstlerisch geformt, gelöst. — Es ist vielleicht einer nahen Zukunft vorbehalten, für das moderne Theater, als eine der bedeutendsten Bauaufgaben unserer Zeit, die künstlerisch gültige Form zu finden, was bisher vergeblich angestrebt wurde.

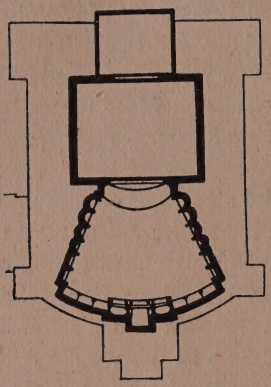


Fig. 20. Prinzregententheater in München, 1901, Heilmann & Littmann.

Die Grundrißform des Zuschauerraums des Prinzregententheaters in München ist entsprechend dem Bayreuther Vorbild eine trapezähnliche Figur (Fig. 20). Gegen die Bühne ist eine Orchesternische angefügt, und auf der gebogenen Rückseite sind die Hof- und Fremdenlogen in ein Galeriegeschoß, vom Hauptraum isoliert, eingebaut, auf den konvergierenden Langseiten sind halbkreisförmige bis halbelliptische Figurennischen angegliedert. Das Unförmliche der Grundform wird durch die amphitheatralische Anordnung der Sitzreihen verstärkt, weil die hohe Seite des Raumes gegen die Bühne ungefähr quadratisch, seine niedere Rückseite ein langgestrecktes Rechteck darstellt. Die Folge ist eine völlige räumliche Sinnlosigkeit und Unordnung. Durch Unterzüge, die entsprechend der Rückseite des Raumes gebogen sind, ist der Raum zwar als Langraum einigermaßen gekennzeichnet, und seine Richtung fällt konsequenterweise zusammen mit der Richtung der Zuschauer zur Bühne. In dem Zuschauerraum des Großen Hauses des Stuttgarter Hoftheaters (Fig. 21) ist ein elliptischer Hauptraum mit Flachkuppel als Grundform angestrebt. Der Raum ist durch eine zentrale Gliederung und Bemalung der Decke als Zentralraum betont.

Durch 2 weit ausladende Galerien, die frei hängen, ist in diesen Hauptraum eine glockenförmige Raumform hineindividiert, die nach der Bühne zu eine starke Erbreiterung anstrebt und dadurch eine mit dem Zentralraum kollidierende Längsrichtung hat. Besonders stark rächt sich die in diesem Zuschauerraum unterdrückte Längsrichtung im äußeren Aufbau. Durch die Angliederung des höheren und massigeren Bühnenhauses in der Längsrichtung wird der zentrale Zuschauerraum völlig widerlegt. — Diese üblichen Theaterlösungen überlassen die gewaltigen Räume für Bühne und Hinterbühnen, die sich hinter einem riesigen Rahmen auftun, völlig einer räumlichen Formlosigkeit, als einer Welt für sich, wo die Theatertechniker und Kulissenmaler mehr oder weniger naturwahre Bühnenbilder hervorzuzaubern suchen. — Bei dieser räumlichen inneren Unklarheit und künstlerischen Unordnung hat auch das Äußere dieser Theater keine künstlerische Fassung erhalten; sie sind deshalb stilistisch belanglos.

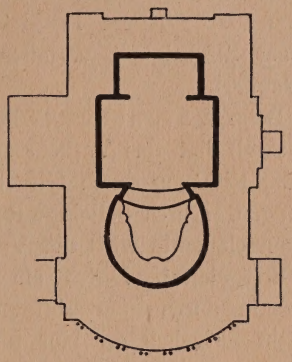


Fig. 21. Stuttgarter Hoftheater. Großes Haus, 1908, Max Littmann.

Die künstlerischen Lösungen für den Theaterraum verzichten auf den realistischen Bühnenzauber und streben eine räumlich einheitliche Lösung von Zuschauerraum und Bühne an. In dem großen Saal des Freundschaftshauses, 1916, von Paul Bonatz (Figur 3) wurde die Bühne in Form eines großen, architektonisch ausgestalteten Guckkastens in einem Kreuzarm des umfassenden Zentralraumes eingebaut. Die räumliche Einheitlichkeit von Zuschauerraum und Bühne ist durch Treppen zu beiden Seiten des Theatereinbaus ausdrücklich betont. In einem Projekt zu einem Zentraltheater, 1905, verzichtet Peter Behrens völlig auf das Guckkastentheater und baut in einen kreisrunden Zentralraum im Sinne des antiken Theaters eine strenge Bühnenarchitektur ein.

Für Chöre und Massenentwicklungen sieht er eine Orchestra vor, die durch Treppen mit der Bühne verbunden ist. — Inwieweit ein formstrenger Stil der modernen dramatischen Bestrebungen dieser künstlerischen, architektonischen Durchbildung des Theaters entgegenkommt, wodurch allein seine Beteiligung an der Stilentwicklung ermöglicht wird, muß dahingestellt bleiben. (In Richard Strauß' Elektra und Salome ist die formstrenge Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt.) Es zeigt sich, wie tief der formfeindliche Realismus Wurzel geschlagen hat und wie die dramatische Kunst in gleicher Weise einer Form- und damit einer Stillosigkeit verfallen ist wie die Baukunst — (Richard Wagner).

Beim Warenhaus (Wertheim in Berlin, teilweise von Alfred Messel) hat das Verkehrsnetz alle Raumteile erfaßt in horizontaler Richtung durch Öffnen der Raumelemente nach allen Richtungen. Durch beliebige Reihung der durch 4 Pfeiler begrenzten Raumelemente wird der Verkehr beliebig nach allen Richtungen weitergeleitet. Durch ein fast völliges Aufheben der Außenwände durch Fensteröffnungen scheint auch hier der Verkehr nicht aufgehalten. Nur für Augenblicke kommt der hastende Verkehr zur Ruhe in einem Teppichsaal, Erfrischungsraum oder Schmuckhofe. Wieder sieht man sich von der fortwährenden Zirkulation erfaßt, um auch in vertikaler Richtung durch Aufzüge, über Treppen auf und ab kein Ende, keinen Halt zu finden. Diese fast ins Unbegrenzte sich fortsetzende Zirkulation ist der einseitige, praktische Zweck des Besitzers, und es würde sein Schaden sein, wollte man an Stelle des kontinuierlichen Zirkulationsnetzes Räume schaffen, die den Besucher zum wohligen, ruhigen Sein einladen. Die Folge dieser Überentwicklung des Verkehrsnetzes, dieser einseitigen Betonung des Nützlichen, Zweckmäßigen ist eine räumliche Formlosigkeit. Trotzdem das Warenhaus einen neuen Bautypus darstellt, ist es also kein Objekt der modernen Stilentwicklung. — Auch bei den meisten modernen Fabrik- und Industriebauten ist durch eine rein zweckliche Einseitigkeit der Mangel an formalen Möglichkeiten so groß, daß sie nur dazu beitragen, das Chaos zu vermehren.

Wenn auch erst in der Entwicklung begriffen, so herrscht bei den modernen Raumgestalten, bei den künstlerisch ernsthaften Architekturwerken überwiegend das Bestreben vor, die Raumeinheiten geometrisch klar auszubilden und scharf gegeneinander abzusetzen, um sie zu ruhig in sich geschlossenen Raumgruppen und zu Raumhaufen, welche nach dem isolierenden Raumprinzip organisiert sind, zu ordnen. Neben einer gewissen Unsicherheit in der Anwendung dieses isolierenden Raumprinzips muß das Streben nach dem Zentralraum, nach Raumruhe und Geschlossenheit festgestellt werden. Die Strenge und Einfachheit, mit der da und dort das isolierende Raumprinzip durchgeführt wird, darf nicht als ein Mangel an Können angesehen werden; vielmehr erklärt sich die einfache Raumform aus dem Zwange der künstlerischen Notwendigkeit zunächst das bunte Durcheinander zu überwinden und an seine Stelle Ordnung und Klarheit zu setzen. Die Ordnung bewegt sich innerhalb eines Spielraums von einer strengeren zu einer lockereren Isolierung der Raumelemente. — Anzeichen zu einer die Scheidung der Raumglieder auflösenden, verbindenden Raumbehandlung sind vorhanden. Es darf aber angenommen werden, daß der Anlaß dazu in einer Anlehnung an barocke Vorgänge zu suchen ist, die vereinzelt durch Lokaltradition noch besonders lebendig zu sein scheinen. Bei einer Weiterverfolgung des eingeschlagenen Wegs, bei einer konsequenten Weiterentwicklung des sich neu bildenden, streng isolierenden Raumprinzips werden diese barocken Rudimente mehr und mehr abfallen müssen. Ebenso werden die malerisch bewegten Lösungen als stillos erkannt werden. Die formlosen, zufälligen Gebilde der einseitig gegenständlichen, zwecklich technischen Raumlösungen werden durch die wohlabgewogenen Proportionen und den räumlichen Rhythmus einer neuen formal kultivierten Stilkunst überwunden werden, sobald die Baugesinnung Mittel und Möglichkeit dazu gibt.

II.

Die modernen Körperformen

Der Raum ist etwas Ideelles, Abstraktes und kann an sich keinen sichtbaren Ausdruck haben. Der formale Ausdruck des Raumes und jede leise Forderung des raumgestaltenden Wollens kommt erst in der körperlichen Umgrenzung, in Wänden, Dächern und Decken zustande. Daraus folgt die elementare Bedeutung der Baustoffe und ihre formale Behandlung für jeden Baustil. Aber erst muß der Gedanke des Ganzen, des Raumes da sein, bevor die Durcharbeitung der einzelnen Teile der Umgrenzung beginnen kann. Die Einzelteile erhalten die Aufgabe an dem Organismus mitzuwirken zur plastischen Klärung der formalen Idee des Ganzen. Die körperlichen Einzelglieder können an sich noch so vollkommen sein und doch im Rahmen einer Architektur keine sinnvoll tätige Mitwirkung haben, ja sogar störend wirken, wenn sie sich nicht dem Wesen des die Glieder umfassenden Raumgebildes einfügen, wenn sie nicht aus dem Sinn der ganzen Architektur hervorgehen.

1. Wandgliederung

Das realistische, nur zweckliche Bauen anerkennt die Wand als eine feststehende Tatsache, sie behält ihre natürliche Flächigkeit. Weder in horizontaler, noch in vertikaler Richtung ist bei der Verteilung der notwendigen Fenster ein Ordnung bringendes Gesetz wirksam. Man glaubt in der natürlichen, abwechslungsreichen Verteilung von großen und kleinen Fenstern, wie sie sich zufällig aus dem Innern ergeben, einen eigenen künstlerischen Reiz zu erblicken. Durch das Versetzen von Fenstern, die übereinander zu liegen kommen könnten, wird absichtlich die Regelmäßigkeit, die das Wandmäßige aufzulösen droht, vermieden, und das Kontinuierliche der Wand wird ausdrücklich betont. Diese realistische Wand-

behandlung neigt dazu, die abwechslungsreiche Natürlichkeit zu einer beabsichtigten, malerisch empfundenen Ordnung umzustimmen. Man findet einen malerischen Reiz in der Gegenüberstellung von ruhiger Wandfläche und gekuppelten Fenstern, farbigen Fensterläden, dekorativen Erkerbildungen und reichen Portalen. Man läßt die Wandfläche durch Kletterepheu und Schlingrosen bewachsen und weiß mit Hilfe der Natur die malerischen Reize zu erhöhen (Zellerhaus, Kunstgebäude und Erlöserkirche Stuttgart.)

Diese realistische Formbehandlung tut sich viel darauf zugut, daß sie von innen heraus baue. Je mehr wir uns einseitig an das Inhaltliche, nur Praktische, Zweckliche klammern, oder malerischen Reizen und Stimmungen nachjagen, desto mehr verirren wir uns in das Chaos zufälliger Erscheinungen. — Es besteht eine innige Wechselbeziehung zwischen der räumlichen Formlosigkeit eines ungeordneten Raumhaufens und der ungegliederten Wand. Dem Raumchaos eines modernen Mietshausblocks, der seine Entstehung einem rein realistisch zwecklichen Bauen verdankt und bei dem eine künstlerisch ordnende Raumidee nicht gewirkt hat, entspricht die flächig zusammengehaltene ungegliederte Wand, aus der die Fensteröffnungen ohne Umrahmungen herausgeschnitten sind. (Mietshausbauten von Albert Gessner, Berlin-Charlottenburg.) Wir empfinden es als eine widerwärtige Scheinarchitektur, wenn an ein solches Wohnhaus eine „reiche Fassade" angeklebt wird, deren horizontale und vertikale Gliederungen eine Harmonie vortäuschen, die räumlich nicht vorhanden ist. Wenn der Widerspruch nicht schon an der Fassade selbst in Erscheinung tritt, so kommt er auf den Neben- und Rückseiten dieser Gebäude um so schreiender zum Ausdruck, wo das räumliche Chaos nicht zuzudecken ist: Es herrscht in formaler Hinsicht ein zufälliges Nebeneinander von aneinander geschachtelten Trakten, ein trostlos einförmiges Übereinander von gleichen Stockwerken. Die reich gegliederte Fassade erscheint als ein dem Sinn des Baues widersprechender Fremdkörper, als ein falscher Schein. — Die ungegliederten Steinwände der Erlöserkirche zu Stuttgart mit ihrem unregelmäßigen Fugenschnitt, in denen die Fenster ausgespart sind, erscheinen als die konsequente Folgerung aus der beabsichtigten unstrengen Gruppierung, aus

dem unklaren, malerischen Gleichgewicht der Raumelemente. — Weder die ungegliederte Wand, noch die malerische Verteilung der Elemente der Wand können ein Stilprinzip enthalten. —

Dasselbe organisch belebende Formgefühl, dieselbe Begeisterung für Symmetrie, Rhythmus und Ordnung, dieselbe schöpferische Gestaltungsfreudigkeit, die beim Zentralraum die flüchtige Masse des Raumes um wenige diskrete Punkte ordnet und festbannt, bildet die Wände um in die gebälktragenden Säulen- und Pfeilerreihen. Die in der formlosen Wand schlummernden Kräfte des Tragens und des Getragenwerdens erhalten sichtbaren Ausdruck, greifbare Gestalt. Die ungeordneten Elemente werden geordnet, d. h. das Ungleichartige wird mehr und mehr getrennt und das Gleichartige gesammelt und zu höherer Vollkommenheit ausgestaltet. Wie räumlich jedes Element auch als Teil in sich fertig und ganz ausgestaltet wurde, so rundet sich die Säule als ein selbständiges, freies Wesen, als tragendes Glied sich seiner Kraft bewußt, ein Kraftzentrum [1]). Das Gebälk lastet mit seiner ruhenden Schwere auf den tragenden Gliedern. Nicht schwerer erscheinen wollend, aber auch nicht leichtfertig über seine Schwere hinwegtäuschend. (Festhallen Berg und Hannover, Innen- und Außenarchitektur). Auch bei den Körperformen wird also erst durch die künstlerische und systematische Organisation das Stilprinzip geweckt. Weil wir alle Körper durch unser statisches und dynamisches Empfinden analog zu unserem eigenen Körper als organisch beseelt ansehen, so entspricht dem isolierenden Raumprinzip das der Selbständigkeit, der persönlichen Freiheit, dem erfolgreichen Widerstand gegen Außenmächte, die uns gebunden, unfrei zu machen drohen. Die künstlerische Organisation der Wand bringt Stütze und Last, beide an sich wechselseitig bedingend und ergänzend. Das isolierende Prinzip verlangt nun, daß beide, Vertikale und Horizontale, als selbständige Wesenheiten gebildet sind, die sich ihrer tragenden und lastenden Kräfte bewusst sind.

Die Entwertung der unförmlichen Wand nach dem isolierenden Formprinzip ist schon dadurch erreicht, daß sie in ein System

---

[1]) Paul Frankl, a. O. S. 109.

von tragenden vertikalen, und getragenen horizontalen Gliedern aufgelöst wird. Die tragenden Glieder sind Säulen-, Pfeiler- oder Pilasterbildungen, und die getragenen stellen sich als Gurten und Gesimse dar. Die entstehenden Zwischenfelder werden als Tür- und Fensteröffnungen und als Füllungsflächen ausgestaltet.

Die systematische Organisation der tragenden Glieder nach dem isolierenden Formprinzip strebt nach einer streng gleichmäßigen oder rhythmischen Folge von Vertikalachsen. Bei dem Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke, bei dem deutschen Botschaftsgebäude in Petersburg von Peter Behrens, ebenso bei der Festhalle in Berg-Stuttgart von Paul Bonatz, sind die Vertikalpfeiler in streng gleichmäßigen Abständen angeordnet. Bei großen Längenausdehnungen der Fassaden führt diese gleichförmige Aufteilung zur unübersichtlichen Monotonie, die dadurch gemildert wird, daß 3 oder 5 oder mehr Fenster als Gruppe zusammengenommen werden. Zwischen den gleichmäßig folgenden Fenstergruppen wird ein breiteres Vertikalglied angeordnet als zwischen den einzelnen Fenstern. Dadurch wird selbst die unförmliche, unübersichtliche Länge rhythmisch, isolierend gegliedert. (Kleinmotorenfabrik d. A.E.G. a. d. Voltastr. Berlin von Behrens, ferner bei den Fassaden der Geschäftshäuser des Bahnhofvorplatzes Stuttgart von Bonatz.) Bei dem Entwurf zu einem deutschen Botschaftsgebäude für Washington von Paul Bonatz, bei der Turn- und Festhalle in Feuerbach, bei dem Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke u. a. sind zur energischen Betonung der Selbständigkeit und Isolierung der ganzen Wandflächen breite vertikale Pfeilermassen zu beiden Seiten symmetrisch angeordnet. Diese breiten Pfeilermassen sind entweder wandmäßig glatt oder sehr schwach profiliert, gegenüber der tieferen Profilierung der übrigen Gliederungen.

Die horizontale Gliederung der Wandflächen durch Sockel-, Stockwerks-, Fensterbank- und Fenstersturzgurten und Profilierungen bezweckt die isolierende Klärung und formale Kultur der räumlichen Organismen in ihrer Höhenausdehnung. Dem ringsum durchgehenden Dachgesims fällt die Aufgabe zu, die horizontalen Gliederungen zusammenfassend abzuschließen und so wieder

die Selbständigkeit der ganzen Wandfläche, wie des ganzen räumlichen Gebildes zu sichern. (Eigenhaus und Haus Kopp, Festhallen Berg- und Feuerbach-Stuttgart von Paul Bonatz, ebenso die Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke u. a. von Peter Behrens.)

Bei den modernen Großbauten haben sich selbständige Behandlungen der Gesimse, besonders der Dachgesimse ergeben. An Stelle eines weitausladenden, kleinlich detailierten Dachgesimses ist bei dem Neuen Stuttgarter Hauptbahnhof ein breites, flächig behandeltes Gesimsband mit nur ganz wenig ausladendem, schmalem Profilstreifen getreten. Um die isolierende Flächigkeit des horizontalen, abschließenden Gesimsbandes nicht zu zerreißen, sind die Fenster fast ohne Leibung wandmäßig eingesetzt, im Gegensatz zu den tieferen Fensterleibungen und den stärkeren Vertikalgliederungen der übrigen Wandteile.

In ähnlicher Weise, wie die Wand durch plastische Gliederungen und Ordnungen aufgelöst wird, findet auch die flächige Gliederung der Wand durch geordnete geometrische Figuren Anwendung. (Marmorinkrustation oder Aufmalung.) Wenn auch in freier, symbolischer Weise, so wird doch auch hierbei das horizontale und vertikale Liniensystem an selbständige tragende und getragene Glieder erinnern, worin das isolierende, stilistische Formprinzip sich wieder wirksam zeigt, und die bezweckte Auflösung des unförmlich Befangenen der Wand erreicht wird. Beim Krematorium in Delstern, erste Ausführung, sind Marmorinkrustationen verwendet. Im Musiksaal Dresden, 1906, und an der Kunsthalle Oldenburg sind durch Aufmalungen die isolierenden Gliederungen erreicht. Überall, wo das isolierende Raumprinzip die strenge Organisation der Raumformen bewirkt hat, ist auch die Gliederung der Wand entwickelt.

Die Realität der Wand wird überwunden durch ein organisch belebtes System von tragenden und getragenen Gliedern. Ihre Proportionen sind analog gebildet den Proportionen und der Haltung des modernen menschlichen Schönheitsideals. Dieses ist heute weder im schwammig-fetten, noch im spinnedünnen zu erblicken, sondern in den Proportionen des muskulösen, schlanken, rechtwinklig gebauten Menschen. Die menschliche Idealgestalt statten wir heute aus mit gestählten Muskeln und Sinnen. Sie

steht als ein Erlöser da, kraftbewußt, sieghaft gegen äußere und innere feindlich wirkende Mächte. Die strenge Gliederung der tektonischen Schale ist durch Isolierung und Organisation der gegensätzlichen Kräfte bestrebt einen festen Ring, eine ringsum gleichmäßig geschlossene, sensible Körperhaut, um den zentral orientierten Raumorganismus zu legen. Nirgends durchbrochene Ordnung, keine einseitige Betonung und Steigerung, kein Mehrscheinenwollen, sieghafter Widerstand gegen einseitig wirkende Strebungen. (Festhalle Berg von Paul Bonatz.) Wie der konsequente Zentralraum nach allen Seiten gleichmäßig ausgewachsen ist, so duldet auch die entsprechende Gliederung und Ordnung der Körperkräfte, das entsprechende Prinzip der Körperform keine einseitige, übermäßige Bereicherung etwa einer Fassade auf Kosten einer Vernachlässigung von Neben- und Rückseiten. Ebenso widerspricht die Häufung von plastischem und dekorativem Schmuck im Gegensatz zu ruhigen Mauerflächen, etwa auf einen Erker oder Eingang, der zuerst notwendigen allseitigen Ordnung und Gliederung der ganzen körperlichen Schale.

Dieses streng tektonische, isolierende Formprinzip der modernen Körperformen stellt wieder den polaren Gegensatz dar zu dem atektonischen Formprinzip der barocken Körperformen. Die Sammlung und Freiheit der Körperkräfte des modernen Stilprinzips steht der barocken Zerstreuung diametral gegenüber. Die barocken Körperformen entstehen durch gegenseitige Durchdringung der tragenden und getragenen Körperkräfte, die dadurch unfrei und wandmäßig verbunden werden (Kraftdurchlaß [1]).

Die Proportionierung des Trägers (der Säule) im Verhältnis zur Last (zum Gebälk) hat sich durch die Möglichkeiten der leichteren Konstruktionen der Decken und Gebälke mittelst Eisenträger und Eisenbeton, und durch das dadurch veränderte statische Gefühl im Vergleich zu den historischen Stilen wesentlich verändert. Zum erstenmal scheint in der Geschichte der Stilentwicklung das Metall (Eisen) seinen besonderen Charakter in den modernen Körperformen zum Ausdruck zu bringen.

---

[1]) Paul Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst.

Durch die Möglichkeit der Beanspruchung des Eisens auf Zug können horizontale Decken- und Balkenkonstruktionen wesentlich leichter als in Stein, und sogar leichter als in Holz ausgeführt werden. Wenn auch unser ästhetisches Gefühl nur langsam diesen veränderten Tatsachen folgt, so scheint sich doch in der modernen Architektur ihr Einfluß mehr und mehr Geltung zu verschaffen. Bei dem großen Bogenfenster der Schalterhalle des Stuttgarter Neuen Bahnhofs scheinen die äußerst zart wirkenden vertikalen Steinsprossen wie Metallsaiten elastisch zwischen den rauhen Steinwänden eingespannt. Ähnlich wirken die schlanken vertikalen Glieder des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhrenwerke. Die tragenden vertikalen Glieder sind zwar durchschnittlich gegenüber der Antike und der Renaissance nicht wesentlich leichter geworden, dagegen haben sich durch die Möglichkeiten der leichteren und weiteren Konstruktion von horizontalen Decken und Stützen die horizontalen, getragenen Glieder wesentlich in ihren Abmessungen verringert. Die Folge dieser veränderten Proportionen von Träger zu Last ist für unsere moderne Architektur eine leichtere, beweglichere Gesamterscheinung.

Beim Parthenon ist die Gebälkmasse zwischen 2 Säulenachsen gleich der Masse der Säule. Oder das Rechteck aus oberem Durchmesser und Höhe der Säule ist gleich dem Rechteck aus Höhe des Gebälks und dem Abstand der Säulenachsen ($0\,D \times H = h \times a$). Beim Parthenon ist also Träger: Last = 1 : 1. Wenn man bei den neueren Architekturen die Rechtecke aus $0\,D \times H$ und $h \times a$ vergleicht, so kommt man zu folgendem Ergebnis. Bei der Petersburger Botschaft (Peter Behrens) ist an der Hauptfassade Träger : Last = 2 : 1 proportioniert. Bei der Festhalle Hannover ist die Gliederung der Ringmauer mittelst Halbsäulen noch leichter proportioniert. Träger : Last = 3 : 1. An der Säulenhalle am Eingang derselben Halle sind zwar die antiken Proportionen von Träger : Last = 1 : 1 verwendet. Die für unser modernes statisches Gefühl gültige Proportion dürfte demnach wohl etwa in der Mitte liegen, also Träger : Last = 2 : 1. Eine allgemein gültige Norm wird zunächst nicht festzusetzen sein. Sobald aber die geeigneten Proportionen in der modernen Architektur mit

der gebührenden Sorgfalt ausgewählt und kultiviert werden, dürfte die Schwankung sich mehr und mehr verringern. — Die Erscheinungen eines gesteigerten Vertikalismus, insbesondere im Warenhaus und Fabrikbau gehen größtenteils auf ein realistisch gerichtetes einseitig zweckliches Streben oder auf gotische Reminiszenzen zurück. Auch bei diesen Bautypen sind künstlerisch selbständige, moderne Bestrebungen durchgedrungen, die mehr einen Ausgleich zwischen den horizontalen und vertikalen Kräften erreichen. (Paul Bonatz, Sektkellerei Henkell in Biebrich a. Rh., Warenhaus in Köln; ferner Turbinenhalle der A.E.G. Berlin-Moabit u. a. von P. Behrens.) Immerhin mag ein Rest von gesteigertem Höhendrang auf ein spirituelles Streben zurückgeführt werden. Das Vorwiegen des Gedankeninhalts gegenüber dem rein körperlich Formalen unterscheidet die Deutschen von alters her von den Romanen.

2. Dächer

Die ideale Dachform des Zentralraumes ist das ringsum gleichmäßig gewölbte, halbkugelförmige Kuppeldach (Festhalle Berg, Hannover, Linoleumpavillon Dresden) oder das ringsum gleichmäßig abgewalmte Zeltdach. (Festhalle Oldenburg, Entwurf zu der protestantischen Kirche Hagen i. Westf., Pavillon der A.E.G., 1908, Berlin Schiffbauausstellung.) Der Langbau erhält analoger Weise das auf 4 Seiten gleichmäßig abgewalmte Dach. (Eigenhaus P. Bonatz Stuttgart, Festhalle Feuerbach, Bibliothek Tübingen, Behrens Wohnhausbauten, Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke Düsseldorf, Th. Fischer, Bogenhalle Kunstgebäude Stuttgart, Empfangshalle Hauptbahnhof Stuttgart usw.) Entsprechend der nach geometrischer Klarheit und tektonischer Ganzheit gerichteten Grundbestrebung des isolierenden Formprinzips sind die Dächer ohne auflockernde Durchbrechungen von Turmaufbauten und Dachläden.

Wie das Giebeldreieck des griechischen Tempels eine symbolische, mystisch-religiöse Bedeutung hat, so hat auch der Giebel des Krematoriums Delstern ähnliche, sakrale Bedeutung. Sonst aber

ist der Giebel (Satteldach) im modernen Bauen als ausgesprochen richtunggebend, verbindend, dem angeschlagenen isolierenden Grundprinzip diametral entgegengesetzt.

Die Dachneigung schwankt zwischen einem Winkel von etwa 50° (Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke) bis zum flach gedeckten Dach (Empfangshalle Hauptbahnhof Stuttgart) oder platten Dach. (Petersburger Gesandtschaft.) Rein formal wird sich etwa die Alleinberechtigung des flachen Daches gegenüber dem steilen Dach nicht rechtfertigen lassen. Bei zunehmendem Bedürfnis nach Gliederung, nach Ordnung und Stil wird aber im allgemeinen das flache Dach den Vorzug erhalten, weil das Dach für eine strenge, tektonische Gliederung wegen seiner Schräglage sich nicht eignet, und deshalb flacher gehalten wird oder ganz wegfällt. Das einer strengen Gliederung zugänglichere Kuppeldach wird hiebei eine Sonderstellung einnehmen; es kann auch bei steiler Ausbildung streng gegliedert werden.

Die durch Giebel, Turmaufbauten und Dachläden stark zerklüfteten Dachflächen der Wohnhausbauten Emanuel v. Seidls und mancher Bauten Theodor Fischers (Pfullinger Hallen, Gustav-Siegle-Haus, Erlöserkirche Stuttgart) verdanken ihre Form der Freude am malerisch Bewegten oder spielerisch Dekorativen. Auch die gebrochenen Formen der barocken Mansarddächer und ähnliche zusammengesetzte und geschweifte Dachformen wirken dem streng tektonischen, isolierenden Grundprinzip entgegen oder lockern wenigstens stark auf, besonders wenn sie noch durch raum- und lichtsuchende Dachausbauten stark durchlöchert sind.

3. Deckenausbildung

Im Sinne des eingeschlagenen tektonischen Formprinzips ist die Deckenausbildung für den Langraum die kassettierte Flachdecke oder Tonne, für den kreisrunden Zentralraum das Kuppelgewölbe. Die strenge Aufteilung dieser Decken durch gleichmäßige Kassetten ist die Folge des Ordnung schaffenden, trennenden Formprinzips, das sich bis in die letzten Detailbildungen und Profile weiter fortsetzt. Die Friese oder Gurten

erhalten die Funktion des Tragens, die Füllungen werden getragen. (Festhallen Hannover und Berg, Lesesaal der Universitätsbibliothek Tübingen von Paul Bonatz, Thronsaal der Petersburger Botschaft, Krematorium in Delstern in Hagen/Westfalen von Peter Behrens u. a.)

Es ist kein Widerspruch dazu, wenn in Korridoren und Wandelhallen, die den formalen Zweck haben, Raumhaufen zu einer isolierten Einheit zusammenzufassen, Kreuzgewölbe angeordnet sind. Das Kreuzgewölbe, das uns zwar meist als ein verlogener historischer Rest anmutet, hilft dabei die einzelnen Raumelemente des Zirkulationsnetzes noch inniger verbinden, den sich schließenden Ring fester zu schließen. (Laubengänge Markthalle Stuttgart von Martin Elsässer, offene Vorhalle am Kunstgebäude in Stuttgart von Theodor Fischer.) Ebenso sind die spielerisch ineinandergreifenden Kassettierungen in der Vorhalle der Bibliothek in Tübingen zu verstehen. — Dagegen erscheint es als ein Widerspruch, wenn in der zentralen König-Wilhelm-Halle im Kunstgebäude zu Stuttgart die zwölfseitige, pyramidenförmige Oberlichtkuppel durch eine, zu der Zwölfteilung synkopisch alternierende, atektonische Kassettierung gegliedert ist, was eine rotierende Bewegung zur Folge hat. Diese Bewegung bringt eine zentrifugale Strebung mit sich, die der ruhigen Sammlung des isolierenden Formprinzips entgegengesetzt ist. Der Widerspruch scheint deshalb besonders stark, weil die verbindende Kassettierung der Oberlichtkuppel in einer fast barocken Ueberfeinerung und Uebereife behandelt ist, während die Deckenpartien darüber und darunter, durch eine fast primitive Behandlung der tektonischen Eisenbetonkonstruktionen, der streng isolierenden Formgebung des Raumes treu bleiben.

Entsprechend den Bestrebungen bei der Raumform, dem streng isolierenden Raumprinzip entgegenzuwirken durch gegenseitige Durchdringung und inniges Zusammenziehen der Raumelemente sind auch bei der Körperform analoge Erscheinungen vorhanden. Die Betonung des Haupteingangs bei der Stadthalle Hannover durch einen gesteigerten formalen und plastischen Reichtum bewirkt eine jähe Unterbrechung der ringsum gleichmäßig ge-

schlossenen architektonischen Ordnung. Diese einseitige fassadenmäßige Steigerung der Körperformen erscheint als die notwendige Folgerung aus der, für den Zentralbau inkonsequenten, räumlichen Betonung der Längsrichtung. Die wandmäßig verbindende Auflockerung der isolierenden Gliederung, die spielerisch profilierten Pilaster und das verkröpfte Gesims an dem Hauptbau und an der Vorhalle der Bibliothek Tübingen von Paul Bonatz, 1911, sind in ähnlicher Weise geeignet, das Kraftbewußtsein, die Selbständigkeit und Isolierung dieser tragenden und getragenen Körperformen zu lockern. Ebenso gibt der reiche plastische und dekorative Schmuck den getragenen Fensterstürzen dieser Vorhalle fast den Charakter des frei Schwebenden, und es scheint das schwer Lastende dieser Glieder aufgehoben (Köpfe, fast rundplastisch, treten aus kreisrunden Nischen weit über den Grund heraus).

Auch bei den Körperformen deuten wir diese nach einseitiger Steigerung, Aufhebung und Lockerung des Kräftewiderstands verlangenden Strebungen als rudimentäre, barocke Rückschläge. Diese sind zwar geeignet, den einheitlichen, kräftesammelnden, tektonischen Formcharakter zu verwischen, aber nicht zu widerlegen. — Die Körperformen in der modernen Architektur zeigen eine scheinbare Vielseitigkeit von der ungegliederten Wand bis zur strengen Wandgliederung und Ordnung, die da und dort zu einer gewissen Reife gediehen ist. Diese Verschiedenheit entspricht der mehr oder weniger gediehenen Organisation der Raumform. Von stilistischen Merkmalen kann aber erst da gesprochen werden, wo das nur zweckliche Bauen überwunden ist und eine schöpferisch tätige Gestaltungskraft die rohen Körpermassen systematisch kultiviert. Diese stilistische Kultur der Werkform bewirkt die Umbildung der klumpig geballten Formlosigkeit zu einem lebendigen, statischen Organismus durch Isolierung und Organisation der gegensätzlichen Körperkräfte.

Das moderne stilistische Werden ist als ein Neues Anfangen anzusehen, als eine Organisation, die sich aus der völlig chaotischen Formlosigkeit herauszukrystallisieren hat. Es ist nicht etwa ein vorhandenes besonderes Stilprinzip, eine Tradition zu überwinden, von der allgemeine Stilprinzipien und Kunstregeln übernommen

werden können. (Die Gotik entwickelt sich stufenweise aus der romanischen Tradition, Barock aus Renaissance, usw.). Der Faden der Überlieferung ist heute fast vollständig abgerissen. Die wenigen Bruchstücke einer architektonischen zünftigen Überlieferung sind höchst unzusammenhängend und ungeordnet, und das Letzte wird nicht selten mit dem zuerst Wichtigen verwechselt. Die allgemeinen Stilregeln und Stilprinzipien werden deshalb für unser modernes Bauen mehr zu bedeuten haben als selbstverständliche Voraussetzungen.

Solche allgemeinen Stilprinzipien sind, insbesondere für die Gliederung der Wand, Symmetrie, Proportionalität und besonders das Gebiet der Analogie. — Das ästhetische Formgefühl zeigt sich für die Grundfläche des Raumes nach allen Richtungen gleichmäßig entwickelt, es bevorzugt unwillkürlich keine besondere Richtung, daher die geometrisch ideale Grundrißform des Zentralraums. Die Geometrizität der Raumform findet ihre Analogie in den geometrischen Eigenschaften der anorganischen Natur. (Kugelgestalt der Erde, stereometrische Strenge der Krystallformen.) Die allseitig gleichmäßige, formale Entwicklung des Grundrisses ist auch damit begründet, daß die Bewegungsfähigkeit des Menschen nach allen 4 Himmelsrichtungen gleich unbehindert ist. Deshalb finden wir für die räumliche Gestaltung des Grundrisses eine, zwei oder mehrere Symmetrieachsen.

Dagegen zeigt sich bei der Gliederung der Wand ein anderes Verhalten des Formgefühls gegen die Vertikale als gegen die Horizontale. Entsprechend dem Bau des menschlichen Körpers und seiner körperlich geistigen Haltung und seinen verschiedenartigen Willensrichtungen ist bei der Vertikalen ein Unten und Oben, es herrscht die Ungleichheit, ein Fallen nach unten, der Schwerkraft folgend entspricht der materiellen Willensrichtung, das Streben nach oben ist spirituell. Die Horizontale ist gekennzeichnet durch ein Nebeneinander von gleichen Werten, Gleichgewicht, intellektuell.

Die horizontalen Punkte der Wand lassen sich deshalb nach einer Symmetrieachse ordnen, was für das Oben und Unten der Vertikalen nicht möglich ist. Das Gesims, das Kapitell entspricht nicht

dem Sockel, der Basis. Durch die unterschiedliche Beurteilung der Vertikalen gegenüber der Horizontalen werden die geometrisch regelmäßigen, zentralen Formen für die ganze Wandfläche, wie für ihre struktive Aufteilung ohne Belang sein. Quadrat, Polygon und Kreis oder Oval werden für die mehr dekorative Gestaltung der Füllungen verwendet und derjenigen Wandteile, die bei dem Spiele von horizontalen und vertikalen Kräften als neutrale Zonen ververbleiben. (Kreisrunde Fenster, Krematorium Hagen-Westfalen; originell ovale Plastiken in den Bogenzwickeln der Vorhalle am Kunstgebäude Stuttgart. Neuer Bahnhof Stuttgart, radförmige Profilierung der Füllungen zwischen den Fenstern.)

Die Proportionen für die architektonische Gliederung und Organisation des Aufbaus werden analog dem organischen Wachstumsprinzip der lebendigen Natur gebildet. „Die organische Natur zeigt in der Pflanzenwelt und insbesondere im Baumwuchs das Vorbild für den Aufbau, die Wiederholung der Grundform in den einzelnen Teilen, mit anderen Worten das Gesetz der Ähnlichkeit und Proportion. Die ganze Gestalt des Baumes zeigt sich im Zweig wieder, sie erscheint sogar oft in der Figur des Blattes oder der Frucht“ [1]). Eine ähnliche gesetzmäßige Wiederholung derselben Proportion, der stetigen Teilung ist bei der idealen menschlichen Gestalt vorhanden. Das Prinzip der Analogie des Einzelnen mit dem Ganzen, welches einen harmonischen Rhythmus und Wohllaut den gegliederten Baumassen und den gegliederten Wandflächen gibt, ist das offene Geheimnis für die „Ordnungen“ der historischen Baustile. Das ästhetische Wohlgefallen, das bei den Architekturen die Ähnlichkeit der Teile mit dem Ganzen hervorbringt, hat seinen Grund darin, daß umso leichter ein inneres geistiges Anschauungsbild zustande kommt, je einfacher die Beziehungen der Teile zu einander sind und je öfter sich dieselben wiederholen. So wenig aber ein Architekt seinem Werke einen bleibenden ästhetischen Wert geben kann, der diese formale Regel der Analogie nicht beachtet oder nicht wenigstens intuitiv danach schafft, so wenig

---

[1]) A. Thiersch, Proportionen i. d. Architektur, Handbuch der Architektur, IV. Teil, 1. Halbband, Seite 89.

kann etwa ihre ausschließliche schematische Anwendung zu der Gestaltung eines Kunstwerks führen, es wird ein eintöniges, langweiliges Machwerk. Die Durchführung und Variation der angenommenen Grundfigur durch die schöpferische Hand des Architekten und die Gegenüberstellung von Kontrasten, die aber durch Gesetze nicht zu fassen sind, wird freilich erst das stilvolle Kunstwerk ergeben. — Die Analogie der Teile zum Ganzen ist ein Stilprinzip, das in allen historischen Architekturstilen zu finden ist, also kein besonderes Merkmal bedeutet für einen besonderen Stil. Erst wenn eine bestimmte Proportion die analoge Grundfigur festsetzt, wird aus dem allgemeinen Formprinzip ein bestimmtes Stilprinzip. Eine solch bestimmte Grundfigur kann zwar für das moderne Bauen noch nicht festgesetzt werden. Aber für die moderne Architektur, die den regellosen Realismus zu überwinden hat, der kein anderes Gesetz anerkennt als die Zufälligkeit, bedeutet die alte Kunstregel und ihre künstlerisch kluge Verwendung einen bedeutenden Schritt vorwärts zur Stilarchitektur.

Die Anwendung der Analogien, der Ähnlichkeit der Teile mit dem Ganzen findet sich auch im modernen Bauen. Peter Behrens hat bei der Kunsthalle Oldenburg durch ein konsequent durchgeführtes System paralleler Diagonalen (die Diagonalen ähnlicher Figuren) sämtliche Eckpunkte des Fassadenumrisses, wie auch die äußeren und inneren Eckpunkte des Baukörpers bestimmt. In Erscheinung tritt das Diagonalensystem in der Dachneigung, in den Diagonalsprossen der Oberlichtfenster, sogar in dem Diagonalmuster der Flügeltüren und in dem Friesornament der Nebenzentren. Dadurch wird eine große Anzahl geometrisch ähnlicher Flächenbilder erzeugt und sogar stereometrisch analoge Körperverhältnisse (Hauptzentrum : Nebenzentrum = 3 : 2). Auch das Hauptportal wiederholt in dem Rechtecke seines äußeren Rahmens das Grundthema und zwar in halber Größe der Umrißform des Zentralbaues. Die lichte Öffnung des Portals dagegen ist ein Quadrat. Die kontrastierende Kombination von rechteckiger Grundfigur und Quadrat kehrt ähnlich wieder in den Oberlichtfenstern.

Bei der Festhalle in Hannover von Paul Bonatz fällt die Ähnlichkeit der liegenden Rechtecksform, aus äußerem Durchmesser und der Höhe bis zum Hauptgesims der Halle mit dem Rechteck der Eingangssäulenhalle auf. Eine geeignete Zwischenstufe zwischen dem mächtigen Hallenkörper und dem zierlichen Säuleneingang hätte die Gesamtform der Vorhalle abgeben können, welche aber eine wesentlich länglichere Rechtecksform hat. Als Kontrast zu diesen liegenden Rechtecken der Baumassen sind die Ringflächen durch hochgestellte Rechtecke gegliedert, auch hier sind die hohen Erdgeschoßfenster analog gebildet zu den Rechtecken aus Säulenhöhe und Säulenentfernung. Bei der Turn- und Festhalle Feuerbach-Stuttgart, wie auch an seinem Eigenhaus sind ebenfalls weitgehende Analogien festzustellen. So sind z. B. die Wandflächen der beiden seitlichen Vorbauten in Feuerbach ähnlich dem reicher gegliederten Teile der Haupthalle. An seinem Eigenhaus ist ferner unter anderem das schlanke Rechteck des Gesamtgrundrisses ähnlich dem Rechteck, das die beiden Hauptwohnräume zusammen bilden und dem Rechteck des geschlossenen Portalausbaues (Fig. 18).

Besonders häufig hat Theodor Fischer am Zellerhaus in Stuttgart an der Straßenseite analoge Rechtecke verwendet. Die Grundfigur bildet das liegende Rechteck aus Hausbreite und der Höhe von Erdgeschoßfensterbank bis Dachgesimsunterkante. Zwei dazu ähnliche Rechtecke sind am Erker, eines wird gebildet aus der Breite des Erkers und der entsprechenden Höhe von Fensterbankoberkante bis Erkergesimsunterkante, das andere ähnliche Rechteck am Erker wird durch die 3 gekuppelten Fenster gebildet. Ähnlich sind ferner die Rechtecke der Fensterpartien samt den Fensterläden im I. Stock. Im II. Stock sind 2 dazu ähnliche Rechtecke vorhanden, deren Höhe die Fensterhöhe, deren Breite die Fensterachsenentfernung ist. Im III. Stock bilden die beiden Fenster zusammen ein ähnliches Rechteck. Auch am Hauptportal, wie auch in der Fenstersprossenteilung sind kleinere analoge Formen vorhanden. Für Kontraste ist gesorgt durch die hochgestellte Rechtecksform der Fenster wie auch durch die Bogenlinien am Erker und Portal. Am Kunstausstellungsgebäude in

Stuttgart sind bemerkenswert die analogen Proportionen der Säulenhalle gegen den Schloßplatz zu den Proportionen der Oberlichtkuppel. Nur dadurch erklärt sich die eigenartige Teilung der Kuppelpfeiler durch kapitellartige Gesimsbänder oberhalb der Mitte. Säulenschaft : Säulenkapitell : Bogenhöhe (Schlußstein + Gesims) : Dachhöhe (an der Säulenhalle) verhält sich = Pfeilerhöhe : Kapitell : Stichkappenhöhe (Architrav + Gesimshöhe) : Kuppeldachhöhe (an der Oberlichtkuppel). Im Kuppelraum ist bemerkenswert die Übereinstimmung von größter Breite des zwölfeckigen Saals und größter Höhe (Höhe bis zum Scheitel der Kuppel) (D = H), ferner die Analogie von dem Rechteck aus größtem Durchmesser und Höhe des unteren Saals mit dem dreiteiligen Rechteck im Galeriegeschoß.

Neben diesen allgemeinen Kunstregeln, die sich in die moderne Architektur hinübergerettet haben und die ein willkommenes Mittel abgeben für die Überwindung der Formlosigkeit, stellten wir für die modernen Architekturen das Vorhandensein eines besonderen Stilprinzips fest. Dieses besteht in dem deutlich erkennbaren Streben nach Isolierung und dem folgerichtigen Proportionieren, der in der formlosen Wand schlummernden Wesenheiten, der Stütze und Last. — Die Verallgemeinerung des künstlerischen formalen Gestaltens der Architekturformen, die Weiterentwicklung der Stilarchitektur wird aber davon abhängen, ob und inwieweit diese künstlerischen Bestrebungen eine breite Basis, eine Resonnanz und Förderung finden durch die Allgemeinheit oder durch die Baugesinnung der Lenker ihrer Schicksale.

III.

Die Baugesinnung und die moderne Architektur

Die Architektur besteht nicht im Häuserbauen, sondern in der Gesinnung.
Goethe

Raum und Körper bilden das leere Gefäß, der Zweck ist der Inhalt der Baukunst. Der praktische reale Zweck formt sich über die Bauaufgabe als Brücke, die raumumhüllende Schale. Die vielfältigen, nützlichen Zwecke, die das moderne Kultur- und Wirtschaftsleben zum Teil als bedeutende Bauaufgaben der modernen Architektur aufgibt, sind nicht ohne weiteres geeignet, das künstlerische Bauen zu befruchten und einen Baustil zur Entwicklung zu bringen. Der nützliche, der profitliche Zweck bildet in jedem kunstlosen Industrieviertel, in jeder Mietskaserne Räume, Wände, Dächer. Es gehört jenes prinzipielle Verhalten gegen die Baukunst dazu, das über der Bauaufgabe steht, das jene höhere künstlerische Schwungkraft bringt, die allein das Gefäss zu einem Kunstwerk auszugestalten vermag, das Stil hat. Das individuelle Empfinden, der phantastische Drang nach Schönheit vermag wohl die Räume kunstvoll anzuordnen, die Wände zu schmücken, aber erst das allgemeine Zeitempfinden eines Jahrhunderts, das nach sichtbarem, tätigem Ausdruck verlangt, bringt jene stilistische Gesetzmäßigkeit in der Baukunst. Die kunstbejahende Baugesinnung ist die Seele der Architektur. Diese Seele ist es, die nach Äußerung verlangt, nach sichtbaren klaren Zeichen, sie entwickelt die Architektursprache, den Baustil.

Überall wo bedeutende Baustile erblüht sind, da treffen wir jene höhere prinzipielle Gesinnung der Baukunst gegenüber. Wir treffen die Repräsentanten des Zeitwillens als mächtige Bauherrn, als kunstsinnige Gönner, ein ganzes Volk als andächtigen Verehrer der durch die Baukunst aufgerichteten Symbole. Sie

setzen ihren Ehrgeiz, ihren höchsten Stolz darein, sie hängen ihr Glück, ihre Seligkeit daran, den herrlichsten Dom zur Ehre ihrer Gottheit, den vollkommensten Tempel für ihr Götterbild, die schönste Kirche, das prächtigste Schloß in der treffendsten Formensprache, im neuesten Stile zu bauen. Wo ist die seelische Kraftquelle unserer modernen Architektur? Wer sind ihre mächtigen Förderer und Gönner? — Sind es unsere Fürsten, die wie ein Ludwig XIV. den Baustil unserer Zeit diktieren, sind unsere staatlichen Behörden die berufenen Förderer der modernen Künste oder sind es etwa die Konsistorien unserer kirchlichen Gemeinschaften? —

1. In dem chaotischen Kampfe der mächtigsten Klassen untereinander und mit den Geistern der Geschichte, aus der Disharmonie des 19. Jahrhunderts scheint sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts ein Gleichgewichtszustand anzubahnen. Großindustrie, Großhandel und Großkapital stehen dem Proletariat, dem organisierten Arbeiter im ungleichen Endkampf gegenüber. Die emporgekommene Bourgeoisie, die Geldaristokratie mit ihrer übermächtig entwickelten und zentral organisierten Großindustrie, ihrem Großhandel und Großverkehr scheint aus dem Kampfe als Sieger hervorzugehen.

Der bürgerliche Emporkömmling hat sich durch seinen Fleiß und sein Können neben andern zu mächtiger, unabhängiger gesellschaftlicher Stellung emporgeschwungen. In seiner Selbstsicherheit fühlt er sich frei und selbständig, und er hütet und mehrt die Schätze, die er um sich gehäuft sieht, als seinen Talisman, er hält zusammen, was er hat. Er ist weder verschwenderisch an eine ihn bewundernde Menge, er ist nicht übermäßig eitel, er gibt sich nicht aus, um nicht abhängig zu werden, noch fühlt er sich durch ein allzu weitherziges kollektives Empfinden an eine Allgemeinheit verpflichtet, noch religiös verbunden. In seiner Selbstbeschränkung kennt er keinen höheren Zweck außer der klaren und schlichten Ordnung und kein höheres Ideal als eine bescheidene Selbstverherrlichung (Selfmademan). Diese vorwiegend realistische Gesinnung des modernen Bürgertums, des Großbürgers, der fest auf dem Boden des wirklichen Lebens, der

Tatsachenwelt steht, verliert sich nicht in transzendentale Spekulationen, in unwirkliche, innere, gefühlvolle Erlebnisse. Er erfaßt die zunächst liegenden, realen Dinge, er erwirbt sich begriffliches, klares Wissen und praktisches Können.

Was also die Gesinnung dieser herrschenden Gesellschaftsklasse besonders charakterisiert und was damit als der Zeitwille der Moderne erscheint, das ist die Betonung des Sachlichen, des Realen, des kalt Verstandesmäßigen, des schlau Berechnenden, es ist das klare und kluge Organisieren und ordnende Vervollkommnen, aber auch das Betonen des einseitig geschäftlich Materiellen, überhaupt des Krämergeistes und des Mechanischen. — Die positive bürgerlich selbständige Art dieser Gesinnung, als das klare Bewußtsein unseres Jahrhunderts steht in völligem Einklang mit dem besonderen, modernen stilistischen Streben. Sie ist es, die nach Überwindung der unklaren und empfindungsmäßig verschwommenen Formen strebt, sie ist die Ursache zur Überwindung der Formlosigkeit durch das Ordnung schaffende moderne Stilwollen. Dieses klare Selbstbewußtsein schüttelt die sklavische Abhängigkeit von den Überlieferungen vergangener Epochen ab und befreit uns von den Suggestionen der Geister der Geschichte. Wir schauen ihnen klar ins Auge, wir stellen ihnen unsere Werke, unser Denken und unser Fühlen selbstsicher gegenüber.

Die ökonomisch herrschende und besitzende Klasse hat heute die bedeutendsten Bauaufgaben zu vergeben: Ausstellungs- und Festhallen, Verwaltungspaläste, Fabriken, Warenhäuser, Großbanken, Bahnhöfe, Gasthäuser, ferner Theater, Schulen, ganze Arbeiterstädte und Herrschaftshäuser. Die Baugesinnung dieser wirtschaftlich und kulturell führenden Klasse diktiert damit mehr und mehr das Stilgepräge der modernen Architektur. Die schlichte, tektonische Organisation, die klare Ordnung der horizontalen und vertikalen Körperkräfte und die selbstherrliche Isolierung der Raumformen, was wir als die fundamentalen Stilprinzipien der modernen Architekturen, besonders eines Peter Behrens erkannt haben, geben den formalen Ausdruck für die Baugesinnung des modernen, unabhängigen, großbürgerlichen Industrialisten. —

Der Großindustrielle, der Großkaufmann blickt nicht auf eine alte Tradition zurück, es fehlt ihm die seiner Macht und seinem Reichtum entsprechende Kultur. Er fängt als Neuling erst an die Güter der Väter zu erwerben. Da wo der mächtige Emporkömmling die käuflichen Güter der Kultur, so gut es eben in der Kürze der Entwicklung ging, sich nur mehr oder weniger äußerlich anlegte, sich kaufte, wird er jene Neigung zum Protzenhaften haben. Er wird an der hohlen, dekorativen Mache, an edlen Materialien, am bunten Vielerlei noch eine allzu große Freude und Hochachtung haben. Auf dieser Stufe kann er die strenge stilistische Organisation nicht fördern helfen. Da wo aber die von innen heraus bildende und veredelnde Kultur neben Macht und Reichtum festen Fuß faßte, da wird die Baugesinnung des Industriekönigs, des Geldaristokraten schlichte Größe und künstlerische Gründlichkeit verlangen. Auf die spielerischen Feinheiten wird er zwar selten ganz verzichten.

Diese nebensächlichen, dekorativen Feinheiten dürfen wir heute keinesfalls überschätzen. Sondern gerade das gröbere, technische und handwerkliche Können und Arbeiten werden wir hochzuhalten haben, weil es die einzig mögliche reale, breite Grundlage schafft für eine durchgreifende, künstlerische und stilistische Kultur. Das Betonen des handwerklich Tüchtigen, Sachlichen entspricht dem stark bürgerlichen Einschlag der Baugesinnung unserer Zeit. „Die besten und maßgebenden Arbeiten werden heute ganz notwendig etwas ganz ausgesprochen Anfängliches haben. Anfänglich im männlichen, nicht im kindlichen Sinn. Ein Kind nimmt ziemlich alles, was es bekommen kann, aber ein männliches, handwerkliches Können und Verstehen wird uns sagen, daß wir alle Hände voll zu tun haben, um auch nur unsere dringendsten Forderungen gewissenhaft und einigermaßen haltbar zu erfüllen und wird alle Buntheiten als oberflächlich, dilettantisch oder unzünftig ablehnen[1])."

Wir werden uns zunächst mit der technisch knappen Form, dem zwecklich Realen als der notwendigen Grundlage zu

[1]) Heinrich Tessenow, Hausbau, 1916, S. 6.

befreunden haben. Das Großzügige, Großbetriebliche, das Betonen des Intellekts gegenüber den Gemütswerten muß als eine Besonderheit der heutigen Gesinnung, unserer Architektur gegenüber, angesehen werden. Diese Eigenschaften der modernen Baugesinnung sind es, die über das einfach bürgerliche, altväterische, eigenbrödlerische und den sentimentalen Hang an „die gute alte Zeit" hinausführen. Der sprechendste Ausdruck der modernen Art zu denken und zu fühlen ist die moderne Maschine. Es ist nutzlos, diesem mächtig vorwärtsdrängenden Strome des modernen Zeitempfindens entgegenarbeiten zu wollen und sich auf die einsame Insel sentimentaler Schwärmerei und Resignation zu setzen und nur tiefes Gemüt und Beschaulichkeit zu sehen und zu ersehnen. Durch den Verzicht auf allen Gefühlsdusel, auf alles nebensächliche Drum und Dran in unserer modernen Architektur stellen wir uns auf den festen Boden des zwecklich Realen, des künstlerisch zuerst Wichtigen.

Dadurch, daß wir zunächst auf die elementare, typische Form zurückgehen, sind unsere Werkformen in völligem Einklang mit der gebietenden Gesinnung unserer Zeit. Durch dieses Zurückgehen auf die knappe Grundform bekommen wir ein sicheres Mittel, mit dem wir uns in dem bunten Durcheinander von alten und neuen Stilarten, von Einfällen und Motiven zurechtfinden. Wir verwechseln dann nicht mehr ein modernes Landhaus mit einer mittelalterlichen Raubritterburg oder ein schwäbisches Damenschwimmbad mit einem orientalischen Harem. „Wir schätzen an der maschinenmäßigen Form hervorragend die Wiederkehr, denn es ist heute eine größte und wichtigste Aufgabe, daß wir uns orientieren" [1]). Das Zurückgehen auf die einfachste typische Form des zwecklich Realen auf die leicht faßliche Grundform, entsprechend dem Streben unserer Zeit nach Ordnung und Orientierung bringt uns in unserem Bauen die einfache, allgemein verständliche Ordnung.

Die Wiederholung derselben Grundform erzeugt notwendigerweise das Bedürfnis nach Veredelung, nach Gliederung und

[1]) Heinrich Tessenow, Hausbau, S. 23.

höherer Ordnung. So muß die Wiederholung des typischen prismatischen Baublocks für dieselbe Bauaufgabe feinere künstlerische Unterscheidungen und Einzelheiten entwickeln. Die organische künstlerische Beseelung der Uniform bedeutet das, was wir mit Stil bezeichnen. Die Feinheiten und Einzelheiten werden sich erst dann sinnvoll aus dem Wesen der ganzen Architektur herausbilden können, wenn die gröbere Arbeit getan ist. — Nur in der harten Schale des Gesetzes, der strengen Ordnung ist das künstlerisch Weiche und Wandelbare, das gemütvoll Innige dauernd geschützt und geborgen vor der Vergänglichkeit, der vorübergehenden Stimmung und der Mode des Tages. — Bei dem Torso des Neuen Stuttgarter Hauptbahnhofs haben wir den Eindruck, daß hier der bildende Genius alles leichtfertig spielerische Nebenbei meidet und nicht einem farblosen, schwächlichen ästhetisch Absoluten nachjagt, sondern auf Grund einer höchst realen, ernsten Sachlichkeit und durch strenge Gesetzmäßigkeit dem erwachenden Stilwillen einer neuen Zeit zu sprechendem Ausdruck verhilft. Den neuen Tatsachen ist der tiefere Zug ins Allgemeingültige, ins Allgemeinverständliche aufgedrückt. Das künstlerisch Zufällige, Kurzatmige ist überwunden und die Prägung von dauernden Schönheitswerten in dem Grundton unseres neuen Jahrhunderts hat begonnen.

So scheint sich der Kreis zu schließen. Die Gesinnung der sieghaften Klasse mit ihrer Großindustrie und ihrem Großverkehr, die unserer Zeit ihren Stempel aufzudrücken die Mittel und Macht hat, ist die Ursache für das hoffnungsvolle, neue Aufleben selbständiger formaler Stilkultur in der modernen deutschen Architektur. — Bevor wir aber den Schlußstrich ziehen, drängt sich uns die Frage auf, wie der offenbare Mangel an Gemütswerten in der herrschenden Gesinnung auf die Entwicklung des modernen Baustils einwirkt und welche Folgerungen wir insbesondere aus den kulturell und künstlerisch negativen Seiten dieser Gesinnung zu ziehen genötigt sind.

2. „Es ist ein Mißgeschick der herrschenden Klassen aller vom Kapitalismus erfaßten Länder, daß sie, die die Schätze der Kultur aller Zeiten und Völker um sich aufhäufen könnten, doch nicht

im Besitze dessen sind, was man mit einigem Rechte als Kultur bezeichnen könnte“ [1]). Ein gewisser Mangel an innerlicher, seelischer Kultur, an höherer Vernunft der wirtschaftlich führenden Klasse ist auf die einseitige Entwicklung des Verstandesmäßigen neben der Betonung des nur Materiellen und Geschäftlichen zurückzuführen. Dieser Mangel zeigt sich nicht zuletzt in dem Verhältnis unserer modernen einseitigen Stellung zu Kirche und Religion. Denn die Religion kann als einer der bedeutendsten Faktoren dessen angesehen werden, was wir unter Kultur verstehen.

Das religiöse Empfinden, das in früheren Epochen, als wesentlicher Faktor der alten Kulturen und damit der Baugesinnung, raumgestaltend, stilbildend wirkte, ist heute weniger als je einheitlich und stark genug um weithin leuchtende Wahrzeichen von höchster sinnlicher Vollkommenheit aufzurichten. Die christlichen Dogmen sind fast dieselben geblieben wie im Mittelalter, während neue Zeiten aufgeklärten Denkens und Fühlens rastlos über die zerfallenden engen Schranken hinausstürmten, um die alten Wahrheiten unmittelbar zu erlangen, selbständiger zu erleben als durch altertümliche Gebetsformeln und veraltete Dogmen, deren tieferer Sinn verloren gegangen ist. Ein jugendlich freiheitlicher Zug des Geistes hat die alten, morschen Bäume der historischen Glaubenspietät zerbrochen. Das selbständige Empfinden und Denken unserer Zeit den religiösen Überlieferungen gegenüber ist durch Männer wie Friedrich Naumann, Rudolf Steiner, Johannes Müller, Christoph Schrempf u. a. zu Wort gekommen. Aber der Samen, den diese Männer ausgestreut haben, harrt noch des Frühlings, der ihn wachsen und reifen und das Wort zur Tat werden läßt. Weder bei der herrschenden Klasse noch bei der Kirche haben zunächst erneuernde zeitgemäße religiöse Bewegungen festen Fuß zu fassen vermocht.

Während in der Gotik, in der Renaissance und in der Barockzeit die Kirche die bedeutendsten Bauaufgaben ihrer Zeit zu

---

[1]) Willy Zimmer, Stilentwicklung und Klassenscheidung, Feuilleton der Neuen Zeit, Juni 1912, S. 489.

vergeben hatte und die ersten Architekten fast ausschließlich beschäftigte, ist heute die Kirche wenig baulustig. Es fehlt ihr heute an innerer und äußerer Kraft, an Mitteln und Gesinnung, um die besten künstlerischen Kräfte im Wettbewerb zu versammeln und vollkommenste Tempel Gottes zu bauen im Geiste der neuen Zeit. Es ist bezeichnend, daß es heute führende moderne Architekten gibt, die keine einzige Kirche gebaut haben. (Bonatz und Behrens z. B.). Die orthodoxe Kirche ist heute zu sehr im Banne der Tradition, als daß sie die Gesinnung aufbringen könnte zu selbständigem Empfinden, zu neuen Idealen und ihren baulichen Verkörperungen. — Religion heißt Band, Verbindung mit der Totalität des Kosmos, mit Gott. Ohne Religion oder ohne ein von ihr direkt inspiriertes Religionssystem, oder einen lebendigen Mythus entbehrt unsere moderne Kultur der bindenden Kraft, die eine Vielheit von Individuen zu einer höheren, kollektiven Einheit zusammenschweißt. Es fehlt unserer Kultur zum klaren Verstand das fühlende Herz, ein höheres, tolerantes, geistiges Band, das die zerstreuten spezialisierten Bestrebungen zu gemeinsamem, zielbewußtem Wirken zusammenführen und das ideale Streben nach höchsten menschlichen Werten befruchten würde. Der Mangel dieses bindenden Mittels der Religion bringt die verderbliche Zerklüftung in Konfessionen, Parteien, Sekten, fanatische Sonderbestrebungen, den starren Dogmatismus mit seiner Engherzigkeit und seinen aufreibenden Feindseligkeiten.

Aber nicht nur Mangel an Religiosität ist die Folge der negativen Seite der dominierenden Gesinnung des Kapitalismus. Er gebiert den Krämergeist mit seiner Gewinn- und Habsucht, der nur alles einseitig geschäftlich Nützliche, Materielle anzuziehen vermag, und von dem jede höhere geistige ideale Regung im Keime verseucht wird. „Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fröhnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Wage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts“ [1]). Schon Plato be-

[1]) Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Brief 2.

zeichnet den Handelsgeist, „selbst wenn er sich in den Schranken der Moral bewegt, als Ursache der Entartung der Rasse." Dadurch daß der Handelsstand heute die oberste Stufe bildet, läuft die natürliche Ordnung Gefahr auf den Kopf gestellt zu werden. Denn nach der natürlichen Ordnung der menschlichen Gesellschaftsstufen vorangegangener, harmonischer Kulturen bildet der Handelsstand mit die unterste Stufe; die Künstler, die Gelehrten und die Priester bilden die führenden Stände. — Wo die spekulative, geschäftliche Gesinnung des Bauherrn zuerst und zuletzt die Frage aufwirft: Zu wieviel Prozent rentierts?, da ist steiniger Boden für das Gedeihen der Baukunst. Unter solcher künstlerisch gleichgültigen oder negativen Baugesinnung kann keine Kunstsprache, kein Baustil sich entwickeln. Um diese nützlichen Zwecke zu erreichen, braucht es keiner Baukunst, da ist die Kunstlosigkeit der gerade Weg zum Ziel. Eine prunkende Scheinkunst ist dann nur ein nebensächliches Drum und Dran, um das gemeine Wesen zu verschleiern, wenn eine nüchterne, häßliche Wirklichkeit sich ihrer Blöße schämt. Zu einer künstlerischen Durchdringung der Bauorganismen von innen heraus sind solche Mittel und Gesinnungen unfähig.

Bei den allermeisten neueren Bauwerken sind die Bedingungen zur Entfaltung künstlerischer Art so ungünstig, daß für die stilistische Betrachtung trotz der Überfülle an neueren Bauwerken nur wenig brauchbares Material zu finden ist. Bei den allermeisten Bauwerken ist der einzige Zweck ein geschäftlicher Nutzen. Die Bauaufgabe ist gelöst, wenn die Forderungen der Rentabilität, der formfeindlichen Zweckmäßigkeit erfüllt sind. Bei den meisten Wohn-, Geschäfts-, Industrie- und Theaterbauten u. a. ist diese nützliche, profitliche Baugesinnung derart überwiegend, daß sie zu kapitalistischen Objekten geworden sind, bei denen man wie bei Banknoten nach ihrem Schätzungswert, nach ihrer Rentabilität fragt, und ihr Kunstwert oder Unwert fällt nicht in die Wagschale. Wenn auf diesem Boden der reinen Nützlichkeitsgesinnung trotzdem erfreuliche Leistungen hervorgebracht wurden, so ist dies einer großen künstlerischen Kraft moderner Architekten zuzuschreiben, die dieser herabziehenden, künstlerisch

negativen Gesinnung eine kulturell höhere, ideale, künstlerisch positive Gesinnung entgegensetzten. — Dieser allgemeine Kampf um wirtschaftliche Vorteile, das Hasten und Jagen nach materiellen Gütern und realen Genüssen, das ist der steinige, harte Boden, in dem der moderne Baustil so schwer Wurzel schlägt und zunächst wenig und keine vollkommenen Früchte treibt. „In diesem einseitigen Streben nach Wissen und Können und vor allem nach Erwerb ist keine Zeit für betrachtende Anschauungen, kein Empfinden für das Unmittelbare, kein Bedürfnis nach Schönheit und wahrer Kunst [1])."

Mangel an Religion und die einseitige, geschäftliche Engherzigkeit und Einseitigkeit sind die tiefere Ursache für den disharmonischen Grundcharakter des modernen Menschen. Ohne den beglückenden Zusammenhang mit einem Kulturganzen, einer universellen Weltanschauung, ein Teilchen einer Riesenmaschine, eines Großbetriebs, der mit der wachsenden Herrschaft des Geldes die Neigung hat völlig unpersönlich, mechanisch zu werden ist er in Gefahr, selbst zur willenlosen Maschine zu werden. Die Steigerung des einseitigen, spezialisierten Wissens und Könnens brachte der modernen Menschheit wohl die höchsten Erfolge in Technik und Wissenschaft, aber dem Menschen zugleich die Unmöglichkeit, die Harmonie seines Wesens zu entfalten in der allseitigen Entwicklung seiner Anlagen. Diese Einseitigkeit, der aufs höchste gesteigerte Wettbewerb der individuellen Anlagen des Einzelnen, ja sogar ganzer Klassen ist vielleicht der einzige Weg zu Fortschritt, zu höherer Kultur. Aber solange dieser zersetzende Kampf, dieser Gärungsprozeß währt, sind wir nicht im sicheren Besitze jener höheren Kultur.

Ohne richtunggebendes Ideal, ohne eine ausreifende harmonische Kultur, ohne die Möglichkeit, die modernen, antagonistischen Strebungen als Totalität zu erleben, zu schauen, mußten die Künste den Zusammenhang untereinander und mit dem Streben der neuen Zeit verlieren. Ihre Äußerungen sanken mehr und

[1]) Ernst Fiechter, Aufsatz über Architektur (Württemberg unter der Regierung König Wilhelms II., S. 639).

mehr herab zu einem lärmenden Geschrei um nichts, zu einer bloßen Unterhaltung für ein profanes Publikum. Es galt durch bunte Effekte, durch Originalität und Raffinement zu verblüffen, zu interessieren. Der Künstler wurde ersetzt durch den Virtuosen. — Vergeblich hat ein Richard Wagner versucht, diesem Mangel an allgemeinen Kulturgütern und Gemüts- und Kunstwerten durch seine mythologischen nationalen Bayreuther Festspiele zu steuern. Der naive Mythus unserer beschaulichen, germanischen Vorfahren muß unserem modernen Zeitgeist als wesensfremd erscheinen. Der Moderne hält durch sein fortgeschrittenes, abstraktes, isolierendes Denken nur das für wahr, was er begreift.

Wir stellen fest, daß die Gesinnung der wirtschaftlich führenden Klasse neben positiven, stilfördernden Faktoren doch derjenigen menschlichen Strebungen, derjenigen geistigen, idealen Ziele entbehrt, die unsere Kulturentwicklung zu einer bedeutenden Höhe und Geschlossenheit bringen könnten. Damit sind auch der Entwicklung des modernen Baustils zunächst Grenzen gezogen. Dadurch, daß unserer Kultur ein erhabener Konzentrationspunkt fehlt, fehlen unserer Baukunst diejenigen Bauaufgaben, hinter denen jene hingebende, höhere Gesinnung lebendig ist, die wie eine Sonne in früheren Kulturepochen vollkommenste Früchte der Baukunst zur Reife gebracht hat (griechischer Tempel, gotischer Dom).

3. Dieser Mangel an einem höchsten Ziel in den Bestrebungen der führenden modernen Gesellschaftsklasse wird nicht aus der Welt zu schaffen sein durch die Konstruktion von hohen Idealen für unsere moderne Kultur und Kunst, die mehr von außen her und einseitig an sie herangebracht werden, auch wenn sie von hoher Gesinnung für sie getragen sind. — Nicht zuletzt durch die kriegerischen Ereignisse der letzten Jahre, die ein gewaltiges Aufleben nationalen Strebens gebracht und die die Einheitlichkeit des deutschen Nationalbewußtseins stark gefördert haben, taucht da und dort wieder einmal die Forderung des Nationalen, des Volkstümlichen als oberster Grundsatz auf. Die Freunde der nationalen deutschen Kunst meinen, daß die Baukunst und die Kunst überhaupt überall da auf Irrwege geraten sei, wo sie vom Volke nicht mehr verstanden wird. Sie sehen den neuen

deutschen Nationalbaustil dadurch entstehen, daß die Architekten die kategorische Forderung erfüllen, den „nationalen Volksgeist" in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen. Sie werfen die Schuld an der modernen Kunstarmut und Stillosigkeit den Künstlern, den Architekten vor, weil sie den nationalen, den volkstümlichen Traditionen untreu geworden seien und sich in fernen Kulturen und Weltteilen Anregung holten.

Bei einer weitgehenden Kunstverwilderung kann aber gerade heute das Volk, das Publikum unmöglich als Kunst- oder Stilrichter angerufen werden. Es würde nur das noch mehr zu übermäßiger Wertschätzung und Bedeutung bringen, was kindlich bunt und nebensächlich ist, was an künstlerischem Wert weit unter der Mittelmäßigkeit steht. Durch die höchst einseitige, spezialisierende Ausbildung und Verwertung der Talente ist es gerade heute dem Manne aus dem Volke versagt, irgend ein Verständnis zu erlangen für die allgemein menschlichen Gesetze und Werte der Kunst. Die völlige Apathie und Urteilslosigkeit des Durchschnittsbürgers von heute und gestern beweisen die trostlosen, kunstarmen Stätten seiner Wohnviertel in Stadt und Vorstadt. Der kindliche Kitsch in seinen Wohnungen zeigt deutlich genug seine künstlerische Armut. Die ganze Disharmonie unserer Kultur schreit hier von tausend Wänden herab und die erbärmlichsten Erzeugnisse einer Pseudokunst füllen ungestraft den Markt. Aber nicht nur der gemeine Mann aus dem Volke hat jeden Maßstab für die Beurteilung der Werke der bildenden Künste verloren, auch die Wohnungen der Wohlhabenden und der „Gebildeten" gleichen meist Ausstellungen von Geschmacklosigkeiten. Aber sie leben darin und fühlen sich glücklich und vermehren ihre Sammlung.

Die Forderung des Nationalen als das leitende Stilprinzip hat schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in den Köpfen derjenigen gespuckt, die mit Gewalt einen neuen Baustil herzaubern wollten. — Die Bemühungen der besten Männer jener Zeit sind an der Unmöglichkeit gescheitert, die beiden feindlichen Lager der Vertreter des antiken, klassischen Ideals (These) und des mittelalterlichen romantischen Ideals (Antithese) zu vereinigen.

Die Synthese von These und Antithese war vergeblich. Die Versuche der Verschmelzung des klassischen und romantischen Ideals zu einem modernen Ideal führten zu wenig erfreulichen Lösungen. (Reichstagsgebäude Berlin, Maximilianstil München.) — Der Bestimmtheit, mit der die Forderung einer nationalen deutschen Kunst aufgestellt wird, steht ein weit geringerer Grad von Klarheit über das gegenüber, was man unter diesem nationalen Volksgeist, den nationalen Traditionen zu verstehen habe. — Bei der Vielseitigkeit der modernen nationalen Strebungen, bei einer nicht abgeschlossenen Mischung von gegensätzlichen Rassen und Gesinnungen innerhalb des neuen deutschen Volkskörpers wird es wohl schwer halten, ein klares, einheitliches nationales Stilprinzip zu konstruieren. Das Völkische, das Nationale, der Lokalton legte sich wohl als ein unfaßbarer, lebendiger Hauch über die künstlerisch vollendeten Werke der Geschichte, aber jede Absicht, das Völkische, das Nationale als Stilprinzip aufzuwerfen, ist vergeblich.

Die Freunde der nationalen deutschen Stilkunst, die besonders gerne mit der „Deutschen Gotik" liebäugeln, vergessen, daß ohne, die tiefbegründete Wahlverwandtschaft und Analogie von Gesinnung, Zweck, Inhalt einerseits und Form andererseits kein stilistisches, organisches Leben möglich ist. Das deutsche Mittelalter aber mit seiner träumerischen, transzendentalen und zugleich rohen, phantastischen Gesinnung (Kreuzritter, Scholastik, Hexenprozesse) steht unserem modernen Wesen viel ferner als die Zeiten eines Leonardo da Vinci oder eines Plato.

Das urdeutsche Gemüt, das innerliche Fühlen in uns sträubt sich im Grunde wohl gegen das klare, fremde, kalte Denken unserer Zeit. Der Germane ist seinem Wesen nach beschaulich künstlerisch individuell. Er ist das Kind im Manne. Noch heute baut jeder von ihnen gerne sein Haus an den Ort, der ihm gefällt und nicht in die Flucht der andern. — Er ist in der unwirklichen Welt des Dichtens und des tief innerlichen Erlebens zu Hause, er will die äußere Welt nicht begreifen, darstellen wie der Grieche oder Romane. Er sucht das ihm fremde Gesetzmäßige, Typische, Klare aufzulösen und findet durch einen Eigen-

rhythmus[1]) für jeden Inhalt eine nur ihm angepaßte, mit ihm unzertrennlich verbundene Form. Der Germane sieht in seiner rein künstlerischen Anschauung die individuelle Einheit von Form und Inhalt, von Körper und Geist. Das prinzipielle Unterscheiden und Ordnen, der objektive Stil ist ihm im Grunde zuwider. — Aber wie das ganze Leben eines Volkes das Individuum überragt und überdauert, so ist das nur künstlerische Werk kurzatmig, individuell beschränkt, vorübergehend, weil ihm das allgemeiner gültige Gesetz fehlt. Nur das stilvolle Werk hat dauernden Wert und allgemeineren tieferen, klaren Sinn.

Auch für die Bedeutung des Nationalen, des Völkischen, des Lokaltons in der Stilarchitektur kann uns die obenzitierte „Sempersche Formel" von dem Gesamtkunstwerk als Funktion, als Stelze dienen, um uns über das komplizierte Stillabyrinth einen Überblick zu verschaffen. Das Völkische ist wie Material und Technik, ein Koeffizient, der den allgemein menschlichen Typus modifiziert. Die Grundtypen (Haus, Turm, Trinkschale) sind zeitlich und örtlich nicht beschränkt, sie sind Allgemeingut, sie werden aus den allgemein menschlichen Bedürfnissen und Gesetzen noch heute in alter Fassung erzeugt. Der prismatische Block als Grundtypus, Grundvorstellung ist beim griechischen Tempel, beim sächsischen Bauernhaus oder beim Neuen Bahnhof in Stuttgart derselbe. — Die Werte der Kultur, der Religion wie der Kunst sind letzten Endes kosmopolitisch, menschlich allgemein gültig. — Solange wir uns bemühen, durch Erforschung von Spezialgebieten der Baukunst wie der Heimatkunst zu allgemeinen Stilgesetzen zu gelangen, werden diese immer anfechtbar sein. Wenn wir nur auf einem modifizierenden Koeffizienten herumreiten, können wir nicht zum umfassenden Überblick gelangen. Daher die widersprechenden Ergebnisse bei der nationalen Begründung z. B. der Gotik, die von dem einen Forscher als urdeutschen, von einem andern als fremden Ursprungs angesehen und nachgewiesen wird.

Wenn der Romane und das fremde und klare Denken in uns überhaupt das allzudeutsche unserer Äußerungen, jenes ur-

[1]) R. Benz, Blätter für deutsche Art und Kunst, 3 u. 4.

kräftig individuelle, jene Freude an der künstlerischen, lieben Einzelheit, jenes einseitig Unklare, Verwirrende, Rätselhafte ablehnt, so ist das noch kein Beweis dafür, daß wir es um so mehr und ausschließlich zu suchen haben als unser Wesentlichstes, Wertvollstes. Durch das ausschließliche Betonen des nur Nationalen berauben wir uns der ausgleichenden Kräfte, die uns zu höherer Harmonie, zu entspanntem Gleichgewicht führen. Wir laufen sonst Gefahr, in primitivere, überwundene Zustände zurückzufallen und das Vorwärtsstreben zu unterbinden. Wir müssen auch unsere Einseitigkeiten und Mängel neben unseren Vorzügen zu erkennen suchen, um harmonischer, freier werden zu können. —

4. Welche Wege einzuschlagen sind, um der modernen Kultur den mangelnden, höheren Auftrieb zu geben, dieser Frage eingehend näherzutreten, liegt nicht im Rahmen dieser Abhandlung. Zweifellos wird es fundamentaler Umwälzungen bedürfen, um hier neue Wege zu bahnen. Nicht zuletzt wird es Aufgabe der allgemeinen Erziehung und einer künstlerischen Erziehung im Besonderen sein, die eingeschlagenen Irrwege zu verlassen, die zu kultureller und künstlerischer Unfruchtbarkeit führen. Es wird ihre Aufgabe sein, denjenigen Geist pflanzen zu helfen, der über dem einseitigen verstandlichen Streben nach realer Bildung und nach materiellem Erwerb die leitende Vernunft, die idealen Werte des Gemüts und der Humanität nicht verkümmern läßt, um das hohe Ziel, eine zeitgemäße harmonische Kultur zu erreichen. „Wie der Vater und Jurist seine Pflicht schlecht tut, der seinen Sohn nur zu einem guten Juristen erzieht, nicht auch zu einem guten Menschen, so verfehlt sich die Akademie oder Kunstschule, die ihre Schüler nur zu guten Zeichnern oder Malern erzieht, nicht auch zu Menschen, deren Gesinnung erfüllt ist von Liebe und Ehrfurcht für die Kunst[1]).“

Auf der Grundlage edlen Menschentums kann die Erziehung eines künstlerischen Nachwuchses zur Anbahnung höher gerich-

---

[1]) Richard Riemerschmid, Künstlerische Erziehungsfragen, Flugschriften des Münchner Bundes, Juni 1917, S. 6.

teter, zeitgemäßer Bestrebungen in der Baukunst wesentlich beitragen. Es werden Mittel und Wege gefunden werden, um den baukünstlerisch fähigen Studenten an den Technischen Hochschulen die weitreichendste theoretische Förderung und weitmöglichste praktische Schulung angedeihen zu lassen, bei gleichzeitiger Steigerung der Anforderungen auf das Höchste. Durch einen Nachwuchs an gründlich geschulten Architekten, die ihren Beruf nicht nur als Broterwerb ansehen, sondern die für die tiefe kulturelle Bedeutung ihres hohen Berufs ernste Einsicht und künstlerische Begeisterung haben, muß der Mangel an Tradition ersetzt werden. Eine Architektur-Hochschule Hand in Hand mit der Kunstschule, in sich einheitlich und stark, wird sich zum geistigen Zentrum für die gesamte architektonische Produktion ihres Landes auszuwachsen haben. Ähnlich wie etwa die *académie française* unter Claude Perrault, Charles Lebrun u. a. im 17. und 18. Jahrhundert ein Zentrum für die künstlerische Produktion eines guten Teiles der kultivierten Welt darstellt.

Dem schaffenden Künstler ist die ernste Mahnung zuzurufen, daß er sein Ideal nicht der lärmenden Mode des Tages opfern und seinen hohen Beruf nicht um nichtiger Vorteile willen verkaufen solle. „Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Wenn er ihr Urteil verachtet. Er blicke aufwärts nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis. Er strebe aus dem Bunde des Möglichen mit dem Notwendigen das Ideal zu erzeugen. Dieses präge er aus in Täuschung und Wahrheit, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit. — Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf, leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht, was sie loben. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. — Wo du sie findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vor-

trefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet“ [1]).

Wir werden neben dem einseitig Nationalen, dem einseitig Wissenschaftlichen, dem nur Künstlerischen und dem nur Materiellen die umfänglichere Harmonie zu suchen haben. — Die 3 Grundrichtungen des menschlichen Lebens und Wollens sind: 1. das materielle, 2. das moralische oder spirituelle und

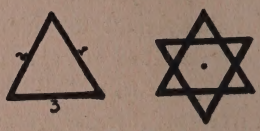


Fig. 22.

3. das intellektuelle Streben. Von alters her ist das gleichseitige Dreieck als heiliges Symbol für die Dreieinigkeit, die Vollkommenheit, die Harmonie der menschlichen Strebungen angesehen worden. In dem „Siegel Salomons“, dessen symbolische Bedeutung heute noch lebendig ist, sind ebenfalls 2 solche Dreiecke um einen gemeinsamen Sammelpunkt angeordnet (Fig. 22). — In der

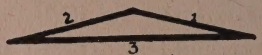


Fig. 23.

ägyptischen Pyramide ist dieses göttliche Symbol der Harmonie zum monumentalen Wahrzeichen geworden. — Das gleichschenklige Giebeldreieck des griechischen Tempels, welches als mystisches Symbol im klassischen Altertum nur an Tempelanlagen verwendet wurde, stellt einen harmonischen Ausgleich dar zwischen den materiellen und spirituellen Willensrichtungen. Die flache Form

[1]) Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, Brief 9.

dieses griechischen Dreiecks bezeichnet die relativ geringe Wertschätzung des Spirituellen (vertikal aufwärts) durch den antiken Menschen, was aber durch den ausgleichenden Intellekt (horizontal) für die relative Harmonie der griechischen Kultur ohne Bedeutung ist (Fig. 23).

In ähnlicher Weise hat das im gotischen Baustil immer wiederkehrende gleichschenklige Dreieck symbolische Bedeutung. Es ist im Gegensatz zu dem antiken Giebeldreieck sehr spitzwinklig. (Spitzbogen, Umrißlinie des Münsterturms, hoher Giebel.) Wir erkennen, daß in der Gotik zu der relativ mächtigen Entwicklung des Materiellen und Spirituellen ein relativ kleines Maß von intellektuellen Strebungen gehörte, um eine Harmonie zu erreichen. Die horizontale Grundlinie ist verhältnismäßig kurz (Figur 24). — Wenn wir die Willensrichtungen des modernen Menschen und seiner Zeit analysieren, so können wir im allgemeinen bei einem relativen Maximum an Intellekt einen Überschuß an materiellen und besonders materiell geschäftlichen Strebungen feststellen. Diesem Materiellen steht ein Minimum an Spirituellem, Seelischem gegenüber. (Mangel an Religion und Kunst.)

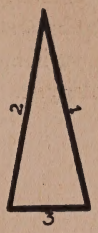


Fig. 24.

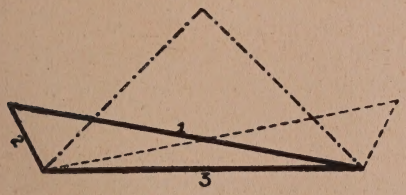


Fig. 25.

Das symbolische Dreieck der modernen Kultur ist höchst einseitig. Um zu einem selbständigen, harmonischen Kulturleben zu gelangen, müssen die übermäßig entwickelten materiellen Strebungen beschnitten und die verkümmerten g e i s t i g e n Strebungen mächtig gefördert werden. Aber dadurch wird die Disharmonie

nicht behoben, wenn in gewissen Kreisen das Seelische, das gute moralische Denken einseitig gepflegt, und darüber das materielle Wesen des Menschen, der Sinn für die realen Werte des menschlichen Seins fast verkümmert wird (Figur 25). — Nur auf der Grundlage einer harmonischen, modernen Kultur, durch eine Gesinnung, die den Ausgleich der geistigen und körperlichen Strebungen will, kann die künstlerische Organisation des modernen Baustils und des modernen Zeitstils überhaupt zu hoher Vollendung gelangen.

Schlußergebnis

Kein goldenes Zeitalter, kein harmonisches Streben nach höchsten menschlichen und künstlerischen Werten besonnt die Entfaltung der Knospen des modernen Baustils in Deutschland. Trotz der Mehrung von allgemeiner Wohlfahrt, trotz der Ansammlung unermeßlicher Reichtümer keine Mittel, kein Sinn für das Höchste. Wie wenn sie eine nahe, bessere Zeit vorahnen würde, strömt neues, eigenes künstlerisches Leben in den Werken der modernen Baukunst. Unbekümmert um die Hemmungen eines niederziehenden, realistischen Geistes scheint die moderne Architektur nach der Wiedergeburt neuer künstlerischer Freiheit und Selbständigkeit zu streben. Bis sie wieder gerufen wird, um höchste Kulturideale zu verkörpern, die Symbole einer neuen gültigen Religionsgemeinschaft, die Kulturideen von Führern, die Ideale des Volkes aufzurichten, gestaltet sie die großen und kleinen Bauaufgaben im Geiste der führenden, demokratischen Gesellschaftsklasse. Da wo der modernen Architektur eine höhere Gesinnung entgegengebracht wird, im Bau von Kunst- und Festhallen, hat sie die verhältnismäßig reifsten Werke hervorzubringen vermocht, und dort finden wir auch die modernen Stilprinzipien am klarsten ausgebildet. Es ist kein Zufall, daß die moderne Festhalle als Zentralbau gestaltet wurde, denn der Zentralbau ist „im Grunde ein Bau der reinsten ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche [1])."

Die heilige Ordnung als der oberste Grundsatz im künstlerischen Schöpfungsprozeß trennt das Ungleichartige und vereinigt das Gleichartige mehr und mehr, um die isolierten Teile zu höherer Harmonie wieder zu verbinden. Dieses Trennen und Verbinden als die gegenpoligen Grundprinzipien scheint aber nicht nur im einzelnen Schöpfungsprozeß wirksam zu sein. Analog zu dem Hervortreten des isolierenden Prinzips bei den modernen

[1]) Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien.

architektonischen Schöpfungen, das kein Übermaß an spielerischer Auflockerung der getrennten Teile und ihre innige Verbindung zuläßt, scheinen ganze Stilperioden Wellenbewegungen im großen darzustellen zwischen den gegensätzlichen Prinzipien von Isolieren und Verbinden.

Im Anfang einer neuen Epoche der Stilentwicklung ist die moderne Architektur ergriffen von der strengen Isolierung der Bauformen, von der einfach geometrischen, vollkommenen Geschlossenheit der Räume und dem ruhigen und klaren Kraftbewußtsein der Körpergliederungen. Gegen eine Übermacht von widerspenstigen Kräften ankämpfend, strebt sie sieghaft nach der Verwirklichung ihres Ideales, nach der nur durch sich selbst bestimmten neuen Art. In diesem Streben ergreift die moderne Architektur da und dort die ihrem Wesen am nächsten liegenden historischen Formensprachen, um sie im Geiste der neuen Zeit umzuschmelzen und um die eigenartige Stimmung, die über dem modernen Leben und seinen besonderen Bedürfnissen webt, aussprechen zu können. Dem oberflächlichen Beobachter mag es als eine Art Mode erscheinen, wenn sie auf die strengen Raum- und Köperformen der italienischen Renaissance und der griechisch-römischen Antike zurückgreift, um sie den modernen Bauaufgaben sinnvoll anzupassen und sie zu selbständigen, neuen Werten umzuformen. Dagegen ist der modernen Formensprache die überspannte Gotik im Grunde zuwider, und sie wird zuerst die streng isolierten Formen zu einer neuen Klassik zu sammeln, zu kultivieren haben, bevor sie sich an neue barocke, verschwenderische Überfeinerungen heranwagen darf, wenn sie auch aus der hochentwickelten barocken Tradition, weil diese uns zeitlich am nächsten liegt, besonders viel lernen kann.

Trotz der strengen und klaren Grundlinien, die in den Werken der führenden modernen Architekten zu erkennen sind, und die die Grundzüge eines neuen Baustils tragen, wird sich seine fernere Entwicklung nur langsam vollziehen können. Das Neue ist geboren, aber eine Vielheit von schwerwiegenden Bedingungen müssen zu seinem Erstarken und zu seiner Höherentwicklung erfüllt werden. — Ein gewaltiger Krieg hat unter eine erste Phase

modernen architektonischen Strebens einen gewaltsamen Schlußstrich gemacht. Wie sich die männlich heroischen Kräfte des deutschen Volksgeistes aufs neue glänzend bewährten, so werden auch seine weiblich zarteren Strebungen neue, höhere Kulturaufgaben und ihre Erfüllung finden. — Durch Anspannung seiner höchsten und edelsten Kultur- und Kunstkräfte wird der deutsche Wille seine hohe Mission in der Weltgeschichte vollenden. Dann werden auch unserer modernen Architektur die Aufgaben zufallen, deren sie bedarf, um den keimenden modernen Baustil zur höchsten Entfaltung zu bringen.

Literaturnachweis

Benz, Richard. Blätter für Deutsche Art und Kunst.
1. Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Kultur, 1915.
2. Verkündiger deutscher Kunst, 1915.
3. u. 4. Die Grundlagen der deutschen Kunst. I. Mittelalter.

Burckhardt, Jakob. Geschichte der Renaissance in Italien.

Fiechter, Ernst. Aufsatz über „Architektur". Württemberg unter der Regierung König Wilhelms II., 1916.

Frankl, Paul. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914.

Gutkind, Erwin. Raum und Materie, 1914.

v. Hartmann, Eduard. Philosophie des Unbewußten.

Hartmann, K. O. Stilwandlungen und Irrungen, 1916.

Lux, Jos. Aug. Ingenieur-Ästhetik, 1910.

Metzger, Rudolf. Die dynamischen Empfindungen in der angewandten Kunst, 1917.

Ostendorf, Friedrich. Sechs Bücher vom Bauen, und Haus und Garten, 1914.

Riegl, Alois. Entstehung der Barockkunst in Rom.

Riegl, Alois. Stilfragen, 1893.

Riemerschmid, Richard. Künstlerische Erziehungsfragen. Flugschriften des Münchener Bundes, Juni 1917.

Schiller, Friedrich. Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen.

Semper, Gottfried. Der Stil, 1878.

Semper, Gottfried. Kleine Schriften, 1884.

Streiter, Richard. Architektonische Zeitfragen, 1898.

Tessenow, Heinrich. Hausbau und dergl., 1916.

Thiersch, August. Proportionen in der Architektur. (Handbuch der Arch. IV. 1.)

Wagner, Otto. Moderne Architektur, 1896.

Wölfflin, Heinrich. Renaissance und Barock, 1880.

Zimmer, Willy. Stilentwicklung und Klassenscheidung. Feuilleton der neuen Zeit, Nr. 39, 1912.

Copyright 1919 by Julius Hoffmann, Stuttgart
Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Krais, Stuttgart

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01635 5287